8° Bibl. Samml.
1308(2
Chrysander

G. F. Händel.

Von

Friedrich Chrysander.

Bayerische Staatsbibliothek München

Zweiter Band.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1860.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Das Recht der Uebersetzung bleibt vorbehalten.

Vorwort.

Die seit dem Erscheinen des ersten Bandes begonnene Ausgabe von Händel's Werken hat längere Zeit meine unausgesetzte Thätigkeit in Anspruch genommen und ist eine der Hauptursachen gewesen, daß dieser zweite Band so spät nachfolgt. Ein anderes Hemmniß lag in der Arbeit selber. Wenn irgend ein Theil des Händel'schen Lebens zusammenhangslos, verwirrt und unbefriedigend aussah, so war es der hier beschriebene mittlere Abschnitt, welcher in den bisherigen Berichten nichts zu enthalten schien, wodurch das Anziehende einer aufstrebenden Jugend oder die großartige ruhige Thätigkeit des reifen Alters ersetzt werden könnte. Und doch ist derselbe für das Gesammtverständniß Händel's von größerer Bedeutung, als der erste und der letzte; ja man darf behaupten, daß selbst eine höchst einsichtige Schilderung der Lehr- und Wanderjahre von 1700—1720, sowie der großen Oratorienzeit von 1740—1759 uns noch über den Haupttheil der Entwicklung dieses Künstlerlebens im Unklaren lassen und zu der Wurzel vieler schweren Irrthümer über Händel's Kunst nicht gelangen würde. Es galt daher, die hier vielfach entstellten und verhüllten Züge in Händel's Bilde aus den allerersten Quellen wieder zu erkennen, neben dem musikalischen also auch das englische Schriftthum der damaligen Zeit im weitesten Umfange zu untersuchen: eine Arbeit, die Mühe und Zeit erforderte, aber auch lohnend gewesen ist. Die Ergebnisse derselben lege ich hiermit der Oeffentlichkeit vor, hoffend daß meine deutschen Leser unbefangen und weitherzig genug sein werden, um Neues aufzunehmen, selbst wenn es mancher bisher gehegten Ansicht über Händel's Kunst widersprechen sollte.

Die zwanzig Jahre 1720—40 sind in dem dritten Buche, welches diesen Band füllt, vollständig beschrieben, mit Ausnahme des letzten Abschnittes oder der Jahre 1737—40: denn hier bricht endlich die oratorische Thätigkeit so gewaltig durch und ist als der Anfang eines ganz neuen Wirkens selbst in allgemein geschichtlicher Hinsicht so sehr in die Bewegung der folgenden Jahre verflochten, daß sie nur in dem vierten oder letzten Buche ihre richtige Darstellung finden kann. Ein dritter Band wird das vierte Buch enthalten und damit dieses Werk beschließen.

Etwaige Berichtigungen oder Zusätze zu den beiden ersten Büchern werde ich im Schlußbande mittheilen, und dort auch dasjenige berücksichtigen, was Dr. Eckstein in Halle und Alexander W. Thayer in Boston mir freundlichst mitgetheilt haben. Wir müssen um so mehr bestrebt sein, in diesem Gebiete alles genau und sicher zu erkennen, weil von denen, welche die nächste Ursache und die kräftigste Anregung hatten, Händel's Leben und Kunst zu beschreiben, nichts zu hoffen ist. Einen neuen Beweis davon liefert das Machwerk »A sketch of the life of Handel etc. by G. A. Macfarren, London 1859«, verfaßt und „mit einer besonderen Besprechung der im Krystallpalast zur Gedächtnißfeier Händel's aufzuführenden Werke" versehen, lediglich um bei dem genannten musikalischen Feste verhandelt zu werden. Wissenschaftliche oder überhaupt nur edle und künstlerische Zwecke mußten einem Schriftsteller fern liegen, dem die Werke Händel's noch immer so unbekannt sind, daß er mehrere derselben verwechselt oder unter verkehrten Titeln anführt, und der sein Buch aus der Biographie von Schölcher flüchtig zusammen schrieb, zum Danke dafür aber diesen trefflichen, von reiner Liebe zu Händel beseelten Mann auf alle Weise herunter zu setzen bemüht ist. Angesichts eines solchen Treibens mußte mir die wohlwollende Aufnahme, welcher sich der Anfang meines Werkes über Händel bei meinen Landsleuten zu erfreuen hatte, doppelt ermuthigend sein.

Am 1. October 1860.

Chr.

Inhalt.

Drittes Buch.

Zwanzig Jahre bei der italienischen Oper in London. 1720—1740.

Seite 1—481.

Drittes Buch.

Zwanzig Jahre bei der italienischen Oper in London.

1720—1740.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Einleitung.

Mit dem Jahre 1720 trat Händel in den entscheidenden Abschnitt seines Lebens. Obwohl er dort blieb, wo er schon seit Jahren eingebürgert war, in London, führte ihn seine plötzlich veränderte Stellung doch auf einen ganz neuen Grund und Boden. Die Art, seine Kräfte zu bethätigen und auf die Oeffentlichkeit zu wirken, wurde jetzt eine andere, als damals, wo er in den Palästen der Musikmäcene ein beliebter Gast war. Er selbst wurde ein anderer, soweit dies bei einer bruchlosen Entwicklung möglich ist. Wer konnte ahnen, daß dieser Mann, der sich zu den Personen, den Sitten und Lebensweisen der Zeit immer so friedlich zu stellen wußte, an der Spitze der musikalischen Bewegung in England so ungefüge und hartnäckig sein würde! Wer sah voraus, daß der Musiker sich auch als ein Mann bewähren würde, zu einer Zeit wo man längst daran gewöhnt war, mit der Dahingabe an künstlerische Thätigkeit sich nothwendig eine Einbuße männlicher Stärke verbunden zu denken! Wie konnte man daher erwarten, daß eine Erscheinung, die seit Milton's Tagen nicht wieder erlebt war, sich eben in dém Theile der Kunst, der bei allem Reize doch allgemein für geistig geringhaltig angesehen wurde, und noch dazu in einem jener um Geld und Gut von auswärts herüber gekommenen Musikanten wiederholen sollte! Und wer unter den Bewunderern seiner bisherigen Werke konnte für möglich halten, daß er im Kampfe mit der Afterkunst und dem falschen Geschmacke kühn bis zu jenem Aeußersten vordringen würde, wodurch es für gewöhnliche Augen eine zeitlang ungewiß blieb, ob er von einer früher erreichten Höhe herabsinke, oder zu einer neuen sich erhebe! Fünfunddreißig

Jahre alt, im vollen Mannesalter, ergriff er das Steuerruder, nachdem er so manchen bindenden Verpflichtungen aus dem Wege gegangen war und zu einer festen Wirksamkeit eher Abneigung als Verlangen gezeigt hatte; aber jetzt, einmal eingetreten, harrte er aus in allen Mühen und Wechselfällen, mit der eisernen Hand des Schicksals den Gang der Kunst bestimmend. Er selber war ihr Schicksal. Anfangs ein Gleicher unter Gleichen und der Jüngste unter den Meistern, überragte er sie bald als der Einzige, den der Verfall der Institute nicht mit hinabzog, sondern stets größer emporwachsen sah. Bei allen diesen Schritten war das Auge der Nation, ja des ganzen künstlerischen Europa auf ihn gerichtet: und das eben ist das Entscheidende in der Wendung von 1720 an, daß Händel nunmehr eine öffentliche Persönlichkeit wurde als Gegenstand öffentlicher Aufmerksamkeit und als mitthätige Kraft in einem großen Ganzen, deren Werke ein- und umbildend in die Massen dringen.

In dieser Wirkung auf die Masse oder auf das Volksthum können wir ein Verhältniß allgemeinerer Art wahrnehmen. Das Händel persönlich Betreffende, das Beliebtwerden, das Sichbahnbrechen seiner Werke muß zwar schon an sich unsere Theilnahme in hohem Grade in Anspruch nehmen, da es sich um die unsterblichen Erzeugnisse einer so bedeutenden Persönlichkeit handelt, und da die Hindernisse so stark, so unüberwindlich schienen: allein das Künstlerische ist in diesem Abschnitt, in diesem ganzen dritten Buche, bei weitem nicht in einem solchen Maaße die Hauptsache, wie wir es in der letzten Periode finden werden, noch das Biographische, die Bildung seines Selbst, so überwiegend hervortretend, wie in dem Zeitraume, welchen der erste Band beschrieb. Hingegen ist es Händel's Verhältniß zu der Oeffentlichkeit, welches uns hier vorzüglich beschäftigt, die Thatsache nämlich, daß sich in diesen zwanzig Jahren durch ihn erst eine wirkliche musikalische Oeffentlichkeit in England bildete.

Um 1720 waren lediglich die höchsten Stände von wahrer Musikliebe erfüllt. Hätte man auch nur entfernt auf die Betheiligung des wohlhabenden Bürgerstandes rechnen können, so wäre die Entstehung der Akademie in einer Form, die nur den ganz Reichen und Prunksüchtigen genehm sein konnte, eine reine Unmöglichkeit ge-

wesen in demselben England, welches für Einrichtungen, die eine große, allgemeine Betheiligung zulassen, so viel Geschick besitzt. Aber dieser musikliebende und musikübende Bürgerstand im späteren Sinne war damals noch nicht vorhanden; ihn hervorzurufen, war eben das, was Händel unter unbeschreiblichen Mühen, unter Anfechtungen und Enttäuschungen aller Art in diesen zwanzig Jahren zu Stande brachte. Von Purcell und Blow war zwar früher schon ein bedeutender Anlauf dazu genommen, aber ohne durchschlagenden Erfolg, obwohl es ihnen als Eingebornen um so viel leichter hätte werden müssen; und die Wenigen, welche ihre musikalische Bildung noch aus jener Zeit herleiteten, hielten sich schon deßhalb anfangs von den neuen Bestrebungen fern, weil diese sich um einen Mittelpunkt gruppirten, den sie zu verachten gewöhnt waren, nämlich um die Oper. Es währte lange, bis sich diese alten Leute in Händel zurechtfinden und ihn als den eigentlichen Vollender alles dessen, was sie bei Purcell, Blow und andern nationalen Tonsetzern als groß und schön bewunderten, erkennen lernten.

Bei weitem die überwiegende Mehrzahl der gebildeteren Mittelklassen und fast alle wohlhabenden Landbesitzer waren schon aus politischen Gründen dem musikalischen Treiben abhold. Doch dies eben ist der beste Beweis ihrer unmusikalischen Natur, denn sie hätten die Tonkunst nicht so in ihrem Wesen verkennen können, wenn sie ihnen auch nur im geringsten etwas werth gewesen wäre. Sie widersetzten sich ihr, weil sie vom Auslande kam und von der auswärts gebornen Herrscherfamilie und dem Hofadel gepflegt wurde; sie lehnten sich auf gegen diese neumodische Sittenverfeinerung, gegen diesen kostspieligen Luxus der am Mark des Landes zehre; sie weissagten den Untergang der britischen Nationalität, und protestirten ohne Aufhören: geht mit euren feinen Lebensweisen und laßt uns Briten wie wir sind, frei und rauh! Diese waren am schwersten umzustimmen, da ihre, in dem starken englischen Nationalgefühle wurzelnden Vorurtheile unausrottbar und ihre Ohren unverbesserlich schienen. Sie bildeten in ihrer großen Zahl und patriotischen Färbung das eigentliche Publikum aus dem Bürgerstande.

Die geringen künstlerischen Bedürfnisse dieses großen Haufens schienen eine geraume Zeit vollauf befriedigt durch die Musik, welche

vor und neben Händel da war, und durch das englische Theater. Letzteres namentlich glaubte die Geschmacksleitung der Landsleute erbrechtlich zu besitzen. Aber dieses Theater, aus dem ein Shakespeare hervorgegangen war, hatte längst seine höhere Bedeutung eingebüßt und aus der Elisabetheischen Zeit fast nichts bewahrt, als die Abhängigkeit von einzelnen Lords, zu denen sich die Schauspieler denn auch jetzt in ihrer geringen Bildung und niedrigen Gemeinheit völlig bedientenmäßig verhielten. Ohne Schule, ohne ästhetische Bildung, ohne Charakter und ohne edle Zwecke, nach Volksgunst hin und her fahrend, mußte auch das nationale Schauspiel bald genug in die italienisch-französische Strömung einlenken. Es griff nun den Theil des romanischen Theaters auf, der eben Mode war, nämlich die italienischen Farcen. Die Nöthigung dazu war sehr dringlich, denn die Haupturheber dieser Farcen, die italienischen Komödianten in Paris, errichteten ein Theater in London und nahmen ihren englischen Brüdern das Brod. Farcenhaft war damals alles, selbst die Tragödie, und Harlequin war in der ganzen Zeit der bewegende Mittelpunkt des recitirenden Schauspiels: hiervon überzeugt sich jeder, der die sogenannten Tragödien jener Tage, oder auch nur Fielding's Satire „Tom Thumb der Große" gelesen hat. Ueber die englische Farcenbude wurde eine weite Decke gebreitet; auch alle Musiker, die bei der neuen Akademie keinen würdigen Platz fanden, konnten mit unterkriechen: und das eifrige und lärmende, wenn auch selten einige Zusammenwirken dieser Heerschaaren erzeugte jene grotesken musikalisch-theatralischen Ungeheuer, die von Zeit zu Zeit die Luft erschütterten und einen allgemeinen Zulauf hatten. Die Engländer, welche sich dieser Form mit großem Geschick bemeisterten, machten bald aus der Noth eine Tugend. Wie wir schon früher bemerkten, war die englische Dichtung dieses Zeitraumes, soweit sie noch einen kunstmäßigen Charakter trug, durchaus unmusikalischer Natur, dazu dem Hofe wie den Massen des Volkes und Adels gleichgültig, in sich selbst aber nicht schöpferisch stark genug, um in der mattherzigen Zeit gelassen auszuharren. Sie entschädigte sich, so gut es ging, durch Witz, und rächte sich durch Satiren. Als nun endlich die großen Dichter und Satiriker, denen die Organe zum Verkehr mit der Oeffentlichkeit fehlten, sich der hohlen Farcen bemächtigten,

bekamen diese einen Gehalt, vor dem Hof und Regierung erschraken und die Tonkunst zeitweilig verstummte. Die Darsteller solcher Satiren, die Herren von Drury-Lane und Lincoln's-Inn-Fields, wurden dadurch mitunter wieder mächtig, obwohl um nichts besser.

Unmittelbarer, als von diesen englischen Gegenwirkungen, wurde Händel zunächst berührt von der dramatischen Musik seiner italienischen Zeitgenossen, die zum Theil neben seiner eignen in demselben Hause zur Aufführung kam. Hier entspann sich auch der Kampf zuerst; auf diesem Felde erfocht er seine ersten Siege und erlangte zuerst einen europäischen Ruf und Einfluß, eben damals als das Wirken des Alessandro Scarlatti zu Ende ging. Mit den Tonwerken dieses großen Mannes standen die Händel'schen in einem naturgemäßen friedlichen Zusammenhange; aber zu denen des Bononcini verhielten sie sich in geistiger, und zu denen der neu-neapolitanischen Schule in geistiger und formeller Hinsicht gegensätzlich. Die Verwicklungen, welche daraus hervorgehen mußten, waren namentlich deßhalb so bedeutsam, weil diese Componisten sich einer allgemeinen Popularität erfreuten, ihre Niederlage daher zugleich die Vernichtung einer verkehrten und schwächlichen Zeitrichtung bedeutete.

Dies waren die Mächte, die Händel zu bestreiten hatte, und die ihn zu bestreiten und von der Höhe, welcher er zustrebte, wieder herab zu ziehen suchten. Ihnen allen mußte er wachsam und gerüstet gegenüber stehen. Oft stifteten sie Schutz- und Trutzbündnisse, in welchen sich das Unverträglichste verband, sobald es gegen Ihn ging. Man focht auch mit wechselndem Glücke und brachte den Starken oft der Verzweiflung nahe, so daß er mitunter sich in ein tiefes Nachsinnen verlor über die Wege der Vorsehung, zu der er doch sonst in seinem unerschütterlichen religiösen Gefühle so sicher aufblickte, und deren Gerechtigkeit sich endlich auch an ihm in der sehr elenden, geistig und sittlich stumpfen Zeit herrlich bewähren sollte. Die Erlebnisse eines solchen Kampfes sind also wohl werth verzeichnet zu werden, wie denn auch deren Erzählung manche Seite dieses Buches füllen, ja sich eigentlich durch das Ganze hinziehen wird. Und so liegt es in der Sache selbst, nicht aber in meinem Belieben, daß fast alles, was aus dieser zwanzigjährigen Periode zu berichten ist, einen so streitfertigen Charakter trägt. Auch ist es nicht durch Händel als

Menschen hervorgerufen, denn er wandelte sorglos und unbefangen mit allen Uebrigen auf derselben großen Heerstraße, Niemand bedrängend; und nicht sein menschlicher, sondern sein künstlerischer Charakter ist es, auf den diese ganze Bewegung als letzte Ursache zurückgeht.

Im Völkerleben war es eine Zeit des Friedens, namentlich für England. Die Aufstände zu Gunsten des Prätendenten waren niedergeschlagen, und die zu einer letzten allgemeinen Erhebung sich langsam sammelnden Kräfte kamen erst nach dieser Periode zum Ausbruch. Die Verbindungen mit dem Festlande waren nie soweit gelockert, daß es nicht gelungen wäre sie mit diplomatischen Fäden wieder zusammen zu knüpfen. Die Diplomatie stand in der Blüthe. Große Fragen tauchten kaum auf, und wenn sie auch vorhanden waren, konnten sie doch nirgends mit ungeschwächter Kraft zur Geltung kommen. Es giebt wohl wenige Zeitabschnitte in der neuern Geschichte, in denen männlicher Freimuth so wenig gegolten hat, in Wahrheit aber auch so selten vorhanden war, wie in diesen Jahren, welche Händel als Mann und Friedrich den Großen als Jüngling um die Existenz kämpfen und auch schon einige Helden der späteren deutschen Literatur heranwachsen sahen. Die innere Verwaltung der Länder wurde überall nach einem Phantom eingerichtet, welches man Kron- und Hausinteresse der Fürsten nannte. War dieses leicht bewerkstelligt in Deutschland und Spanien, wo die Verhältnisse längst erstarrt, oder in Frankreich, wo sie gründlich centralisirt waren, so schien doch die Volksvertretung Englands unüberwindliche Schwierigkeiten darzubieten. Aber es gab verschlagene Köpfe, welche diese nach Pariser Vorbildern zu beseitigen suchten. Es war Sir Robert Walpole, der im Vertrauen auf den gesunkenen Männerwerth das rechte Mittel fand und sich dadurch zum allmächtigen ersten Minister machte. Er sprach es aus, und bewies es leider nur zu sehr in einer mehr als zwanzigjährigen Regierung, daß jeder Mensch seinen Preis habe, oder deutlicher, daß er im Parlamente, wie auch in der Presse, die Mehrzahl der Stimmen für die Regierung zusammen kaufen könne. Wie haltlos aber die besseren Kräfte einem so schändlichen Verfahren gegenüber standen, bewiesen die am besten, welche mitunter aus der Opposition in die Regierung gelangten und dann schließlich zu der Ueberzeugung kamen, daß sich ohne Bestechung nicht

regieren lasse. Die englische Freiheit hatte damals eine harte Probe zu bestehen, denn die offenen Rechtsverletzungen der Stuarts waren nicht viel gefährlicher, als diese listige Verpestung der Parlamentsmitglieder zu einer Zeit allgemeiner Charakterlosigkeit und trägen Friedensliebe, wodurch die natürlichen Organe der Landesvertretung langsam absterben mußten. Zur Bestechung, und noch mehr zur Befriedigung der Genußsucht, war aber Geld erforderlich: und auf die Kunst Geld zu machen war denn auch die eigentliche Weisheit der Staatsmänner gerichtet. Walpole vor allen war es, der, wie der gute König Georg I. einmal zu seiner Schwiegertochter im Vertrauen sagte, aus Steinen Gold machen konnte. Wie sehr, wie krankhaft und unnatürlich sich Alles um das goldne Kalb drehete und wie weit französischer Einfluß schon zur Herrschaft gelangt war, sehen wir, besser als aus allgemeinen Schilderungen, an einem einzelnen Falle, der uns zugleich geradeswegs auf unsern Gegenstand hinleiten wird.

Es bestand in London neben der „Bank von England“ noch ein großer Actienverein, die Südseegesellschaft, von dem früheren Kanzler Lord Orford angeblich zur Hebung des öffentlichen Kredits und zur Tilgung der Staatsschuld, im Grunde aber aus Eigennutz und aus der eitlen Absicht, sich als großen Finanzkünstler zu zeigen, im Jahre 1711 gestiftet unter der glänzenden Vorspiegelung eines Monopolhandels mit dem spanischen Amerika. Obwohl sich diese Aussicht bald als ein Trugbild erwies, fand „Lord Orford's Brut“ unter einem so glücksjägerischen Geschlechte dennoch Hülfsmittel genug, um sich in blühendem Wohlstande zu erhalten. Aber die Neigung zum Schwindel, welche dieser Verein schon mit zur Welt brachte, blieb ihm stets eigen. Nun wurde von den damaligen Finanzkünstlern stets der Zweck verfolgt, die schwebende Staatsschuld ganz abzutragen. Auch Georg's Minister steckten sich dieses Ziel finanzieller Weisheit, und zur Erreichung desselben bot sich ihnen die strebsame Südseegesellschaft an. Für die unkündbaren Annuitäten (Grundstücke), die nach englischem Herkommen auf 99 Jahre abgelassen werden, und damals der Regierung jährlich etwa £ 800,000 einbrachten, bot die Gesellschaft als festen Kaufpreis die anscheinend ungeheure Summe von £ 7,500,000 — also das neunfache des früheren Betrages. Obwohl diese Mehreinnahme die öffentlichen

Lasten allerdings vermindern helfen konnte, hätte man doch vor einem Verfahren zurückschrecken sollen, welches der Regierung den Anschein gab, als ob sie Ausverkauf halten wollte. Die betreffenden Grundstücke waren gewiß einer größeren Verwerthung fähig. Die Gefahr lag also nicht in dem Hinaufgehen der Preise, sondern darin, daß bei der Regierung eine Quelle der jährlichen Einnahme endlich, wenn auch erst nach 99 Jahren, versiegen mußte, und noch viel mehr darin, daß die Verwaltung aus ihrer erhabenen Stellung, die Nation gesetzlich zu überwachen und zu schützen, herabstieg zu einer gewinnsüchtigen Bevormundung, daß sie den Schwindel, der bisher auf unschädlicheren Privatwegen verlief, zum System erhob, was endlich allen wahren Gemeingeist ersticken und das für gesunde Thätigkeit so vorzüglich organisirte englische Volk in einen Haufen fauler und hochfahrender Schwelger verwandeln mußte. Aber Niemand schien ein rechtes Auge zu haben für die Größe der Gefahr, noch für die Nichtigkeit des zu erreichenden Zieles; Niemand machte sich klar, daß dies im finanziellen genau dasselbe war, was Graf Stanhope, der Minister des Auswärtigen, auf ständischem Gebiete erstrebte durch plötzliche Vermehrung des Adels, um ihn sodann für immer von dem Bürgerstande — aus dem zu entstehen und in seinen überflüssigen Gliedern wieder hinein zu gleiten sein größter Vorzug ist — kastenmäßig abzuschließen, und daß solche Maaßnahmen die Grundfesten der englischen Freiheit erschüttern mußten. In beiden Häusern ging das Gesetz durch, welches den Plan guthieß, denn Alle lebten der, durch die Erfahrung längst widerlegten Ueberzeugung, daß ein Staat mit Schuldenlast nicht bestehen könne, und Viele mochten ihre Arglosigkeit so weit treiben, im Ernst zu glauben, die Minister würden mit dem Ueberschusse redlich die Staatsschuld abtragen; Lord Cowper's treffender Ausspruch im Oberhause, der Plan der Südseegesellschaft werde sich dem trojanischen Rosse ähnlich erweisen, in dem anfänglichen Beifallsjubel wie in dem verwüstenden Ausgange, wurde als Scherz aufgenommen. Ohne das, was eben damals in Paris vorging, wäre die Südseegesellschaft allerdings nicht so bald gesetzlich zum Schwindeln ermächtigt worden. Ein irländischer Abenteurer, John Law, errichtete in Paris eine Bank. Als ihn das Glück leichtsinnig begünstigte, erklärte er Paris für die erste Stadt der ersten

Nation der Welt, und fügte dem ersten Plane einen zweiten von unabsehbarer Ausdehnung hinzu. Law verkündigte eine indische oder Missisippi-Gesellschaft, welche das Monopol alles Handels im Stromgebiete des Missisippi haben sollte. Der Zulauf, die Verwirrung, der Golddurst war unbeschreiblich; die Actien erreichten das zwanzigfache des ursprünglichen Werthes. Law war der größte Mann Europa's. Niemand bis zum Herzog-Regenten von Frankreich hinauf fand Beachtung, der nicht vor ihm kroch und ihm auf den Wink gehorchte. „Ich sah ihn an den Hof kommen", erzählt Voltaire, „und Herzöge, Marschälle und Bischöfe bildeten sein demüthiges Gefolge". Auch viele Engländer gaben sich dazu her, einem unwürdigen Landsmanne in Paris den Hof zu machen. Der Herzog von Chandos hatte im September 1719 schon £ 300,000 gewonnen; sein Agent, der Jude Moses Hart, nicht viel weniger. Im December '19, als die Londoner Südsee im besten Gange war, erreichte der Pariser Schwindel seinen Siedepunkt und kochte über, wobei sich die verheißenen Goldberge zur Verzweiflung vieler Tausenden nach und nach in Dampf auflösten. Und dasselbe wiederholte sich bei der Südseegesellschaft in London, nur um so viel später als damals der langsamere Verkehr mit dem Festlande bedingte, mit denselben Bestechungen der Minister, Maitressen und Höflinge. Man nannte sie auch die kleine Missisippi-Gesellschaft. Alle Parteien, Stände und Geschlechter mischten und drängten sich im Börsengange. Am vorlautesten waren die Damen. Mehrere der gedruckten Südseeballaden sind angeblich auch „von einer Dame" gemacht, und die neue volksthümliche Melodie, in welcher das Ereigniß besungen wurde, wie sich im Jahre 1720 ganz London nach dem Südseewasser einschiffte um goldne Frösche zu fischen, trieb sich später noch viele Jahre als Südseeballade herum. Diese éine Leidenschaft nach Geld verschlang auf den Augenblick alle andern, wurde aber auch wieder die Mutter aller übrigen; die Südseenatur ist in den Londoner Thorheiten der folgenden Jahre garnicht zu verkennen. Als die Pariser Seifenblase platzte, irrte „der große Law" flüchtig umher, im übrigen blieb dort alles beim Alten. Aber in London — und darin zeigt sich einmal wieder der Unterschied französischer und englischer Natur — bewirkte das Unglück eine heilsame Ernüchterung, der ein strenges Gericht, obwohl keine rechte

Selbsterkenntniß folgte. Es gab in dem ganzen Taumel nur éinen wahrhaft glücklichen und klugen Spieler, der sich mit einem zehnfachen Gewinne rechtzeitig zurückzog ohne Haß auf sich zu laden, da er das Südseegesetz weder vorgeschlagen noch empfohlen hatte, überhaupt damals nicht im Amte war, nämlich Sir Robert Walpole: und dieser trat jetzt, vom allgemeinen Vertrauen berufen, zwischen Thron und Revolution, und wußte mit seinem unvergleichlichen finanziellen Talente und großen Scharfblicke die Verhältnisse schnell zu ordnen. Er hatte bei seinen Maaßregeln nicht das Gute, sondern nur das Zweckdienliche im Auge; einem Geschlechte, welches nicht gebessert, welches nur beruhigt sein wollte, durfte er alles bieten. Diese rettende That legte den Grundstein zu seiner Macht, die er dann zwanzig Jahre lang durch Mittel aller Art zu erhalten wußte.

Es war natürlich, daß die Gluth des Südseeschwindels in diesem Sumpfe, wo alles sittliche Gefühl für das Verhältniß von Lohn und Arbeit erstickt schien, noch eine zahllose Menge ähnlicher Geschöpfe ausbrütete. Im Juni '20, als die Tollheit dem Siedepunkt nahe war, entstanden in éiner Woche „über sechzig neue Schwindel"![1]) Die Pläne der zum Spott erdachten Vereine waren nicht abgeschmackter und abenteuerlicher, als der ernstlich gemeinten. Fast alle entstanden ohne Recht und Billigung. Auch der Kronprinz, der damals beständig mit dem König haderte, erschnappte £ 40,000 als Vorsteher der ebenfalls unrechtmäßigen Walliser Kupfergesellschaft, und war so erpicht auf diese neue Art von Goldfischerei, daß er nicht eher davon abließ, bis seine Gesellschaft mit gerichtlicher Verfolgung bedroht wurde. Der Herzog von Chandos und sein Agent Moses standen natürlich von Anfang an im dichtesten Haufen.

Einer dieser Vereine nun, einer der frühesten und ohne Frage der beste von allen, war unsere Akademie für italienische Opernmusik; und obwohl eine solche Anstalt ihrer Natur nach sich bald dem Kreise des Börsenschwindels entziehen mußte, war doch schon durch diesen Ursprung ihre nachherige Entwicklung wesentlich vorgezeichnet.

---

1) »above 60 new Bubbles«. Aplebee's Original Weekly Journal v. 11. Juni '20. Das Wort bubble, Wasserblase, bekam erst durch die Südsee eine verächtliche Nebenbedeutung.

Dies führt uns denn zugleich auf den Punkt, der bei einer richtigen Untersuchung aller Verhältnisse der damaligen Zeit, der politischen, gesellschaftlichen, religiösen und künstlerischen, immer wieder sichtbar werden wird: auf die überragende Bedeutung der musikalischen Kunst und ihre prangende Gesundheit in dieser Zeit krankhafter Unnatur, auf ihre reißend schnelle Entwicklung in dem versumpfenden Stillstande aller übrigen Kräfte, mit einem Worte, auf die Tonkunst als die Bildungsstätte guter, dauernder, idealer Schöpfungen in einer unläugbar schlechten und unproductiven Zeit. Nicht zum ersten Male war es, daß die Musik sich zu einer solchen wahrhaft geschichtlichen Bedeutung aufschwang. Wiederholt schon hatte in ihr das Gesunde und echt Künstlerische eine gedeihliche Zufluchtsstätte gefunden, namentlich in der zweiten Hälfte des 16. und in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Aber stets verhielt sie sich mehr schützend, als kräftig eingreifend, da sie nur die Kirche und die Kunstgenossen, nicht aber eine urtheilende Zuhörerschaft, ein wirkliches Publikum, zu berücksichtigen hatte. Hingegen jetzt in Händel's Zeit, und am meisten durch ihn selbst, tritt diese Kunst frei vor alle Welt hin, zweierlei erstrebend: innere Vollendung für sich selbst, und die Heranbildung der Oeffentlichkeit für das Verständniß der Kunstwerke. So erleben wir das bis dahin für unmöglich gehaltene, daß diese Kunst auf Jahrzehende die Grundkraft, der Träger der geschichtlichen Entwicklung wird; daß sie das Schlechte der Zeit nach und nach ausscheidet, die besseren Kräfte aller Art sammelt, fortleitet und läutert, bis sie mit neuer Stärke in andere Gebiete überströmen konnten; daß sie den Halt bildet, dem das Schwankende sich unbewußt zuneigte; das Gebiet, in welchem die ureigensten, heftigsten Triebe der Zeit zur Gestaltung gelangten, in der denn auch jeder, willig oder widerstrebend, sein eigen Fleisch und Blut erkannte; daß sie die bedeutendsten Kunstwerke und in den Künstlern zugleich die bedeutendsten Charaktere der Zeit hervorbringt, obschon sie in gesellschaftlicher Schätzung so tief stand: und daß sie daher, und sie allein, es ist, von deren Höhenpunkt aus auf diesen bisher stets unterschätzten und so eigenthümlich verwickelten Abschnitt der neuern Geschichte das rechte Licht fällt.

Schwierigkeiten besonderer Art müssen es gewesen sein, welche

sich der Erkenntniß dieses Verhältnisses bis auf den heutigen Tag entgegen stellten; denn man vermißt in den betreffenden Geschichtswerken selbst die leiseste Hindeutung darauf. Und doch müßte in der hier beschriebenen Periode, wo die Tonkunst am mächtigsten auf die Zeit einwirkte und wo ohne ihr Dazwischentreten alles so wüst und unbefriedigend bleibt, das Verlangen nach ihrer Beihülfe auch am meisten empfunden werden. Wer an ihrer Hand diesen Abschnitt durchwandert ist, diese bewegten Jahre, in denen jeder strebende Geist sich unnatürlich gebunden und fieberhaft erregt fühlte, diese Zeit voll geistigen Ringens wie voll sinnlicher Begehrlichkeit, in der das Laster sich offen auslebte, Wissenschaft und Kunst zeitweilig so tief sanken als sie überhaupt nur sinken können, und schließlich dennoch unerwartet Großes heranreifte: der erkennt sie nicht wieder in dem Bilde, welches in den Geschichtsbüchern steht. Lord Mahon möchte sie sogar als innerlich ruhig, friedvoll und abgeglättet erscheinen lassen, denn er bemerkt zur Einleitung in die Jahre 1720—40: „Die zwanzig Jahre der Verwaltung Walpole's, zu ihrer hohen Ehre sei es gesagt, bieten der Geschichte verhältnißmäßig wenige Ereignisse dar. Ich werde deßhalb von diesen Jahren viel weniger zu sagen haben, als von den lärmvollen Perioden vor und nach ihnen; doch möge der Leser darum nicht glauben, daß der Fluß meiner Erzählung sich geändert habe, weil er auf glattem Boden schneller dahin eilt."[2]) Aber auch einsichtigere Schilderungen, auch die Prunkreden gegen den Hofhalt der George im Style Thackeray's, oder die farbenreichen Charakterbilder, mit Macaulay's Pinsel gemalt, sind wenig geeignet jene versöhnende Wahrheit hervortreten zu lassen, welche jede Zeit in ihrer eignen Tiefe birgt und ohne deren Darlegung die Geschichtschreibung ihr Amt nur sehr ungenügend verwaltet.

---

2) Geschichte England's vom Utrechter bis zum Versailler Frieden. II, 35 der deutschen Ausgabe.

1.

Goldne Zeiten. Geschichte der Akademie.

1720—1728.

Es ist nicht bestimmt zu sagen, bei welcher Gelegenheit der Gedanke einer Opernakademie zuerst auftauchte. Aber die Vermuthung liegt nahe, daß wir den Ursprung dieses Planes in eine der glänzenden musikalischen Gesellschaften verlegen müssen, welche der Herzog von Chandos der vornehmen Welt Londons in Albemarlestreet mit verschwenderischer Pracht bereitete. Wer mußte nicht wünschen, es möge ein Weg gefunden werden, Genüsse dieser Art möglichst stetig zu wiederholen, um so mehr, da London in musikalischen Einrichtungen gegen andere große Städte so auffallend zurückstand! Paris hatte seine Akademie, Wien seine Hofopern, ja fast jeder kleine Fürst auf dem Festlande konnte sich ein Vergnügen bereiten, welches in London noch immer hauptsächlich vom Zufalle und von der Liberalität eines Einzelnen abhing.

Bestimmteres war über die Zeit zu ermitteln, in welcher der Plan zur Reife gedieh. Er wurde im Winter 1718—19 berathen, also gleichzeitig mit dem Südseeplane, gelangte aber, weil ohne Parlament zu erledigen, früher zum Abschluß. Schon im Februar '19 bezeichnete Händel in dem Briefe an seinen Schwager (B. I S. 493) die Sache als erledigt; denn „die wichtigen Angelegenheiten", die ihn „so lange in Anspruch genommen" und von denen er in frohester Erwartung „sein Glück abhängig" glaubte, waren nichts anderes, als die Vorberathungen und Maaßnahmen zur Errichtung der Opernakademie, deren musikalischer Theil mithin von Anfang an wesentlich

in Händel's Hand lag. Und schon am 21. desselben Monats bringt eine Londoner Zeitung die Nachricht: Herr Händel, ein berühmter Meister der Musik, sei im Auftrage Sr. Majestät über See gegangen, um für die Oper im Haymarket-Theater eine Anzahl der besten Sänger Europa's zusammen zu suchen.[1]) Wie viele und welche Orte er zu diesem Zwecke bereiste, läßt sich nicht nachweisen. Wir wissen nur, daß er in Dresden und in Düsseldorf war; und da er hier so ziemlich seinen Bedarf fand, wird er wohl nicht weiter herumgereist sein, sondern theils am Hofe zu Hannover, theils bei den Seinen in Halle einen ruhigen Sommer zugebracht haben.

In Düsseldorf gewann er den Benedetto Baldassarri, Kammersänger des Pfalzgrafen. In Dresden fand er im Herbst 1719 fast alle Berühmtheiten der italienischen Sängerwelt mit Lotti als Componisten versammelt zur Vermählungsfeier des Churprinzen mit der Erzherzogin Maria Josepha. Diese Kräfte waren indeß für den nächsten Winter nicht zu erlangen. Der Churfürst hatte die Sänger nach Dresden geladen wahrscheinlich mit der Andeutung, daß sie nach beendigten Festlichkeiten noch eine zeitlang in seinen Diensten bleiben sollten; und so wurde mit allen denen, auf welche Händel sein Auge gerichtet hatte, am ersten October '19 ein neuer einjähriger Contract abgeschlossen. Daß Händel eben damals in Dresden war, also den berühmten September-Festlichkeiten beiwohnte, geht aus einem Briefe des sächsischen Generalfeldmarschalls Grafen Flemming an Händel's Schülerin Fräulein von Schulenburg hervor.[2]) Seine Lage war eine

1) »Mr. Hendel, a famous Master of Musick, is gone beyond sea, by order of his Majesty, to collect a company of the choicest singers in Europe, for the Opera in the Hay-Market«. Aplebee's Original Weekly Journal v. 21. Febr. '19. Händel's Brief, der die Abreise als spätestens in Monatsfrist bevorstehend angiebt, ist am 19ten geschrieben, die Zeitungsnachricht, nach welcher er schon abgereist war, spätestens am 21sten. Die Schwierigkeit hebt sich, wenn wir annehmen (was ohnehin vorausgesetzt werden muß), daß Händel seinen Brief nach dem deutschen oder neuen Kalender datirte, ihn folglich am 8. Februar schrieb, und daß mithin seine Abreise acht bis vierzehn Tage später stattfand.

2) »A Mademoiselle de Schulenburg.

Dresden, le 6e Octbr. 1719.

Mademoiselle!

Je vous envoye cy joint l'Operette de Vienne dont j'ay eu l'honneur de vous parler. Je n'ay pas pu avoir encore les Operas d'icy, car on est si

etwas peinliche und erforderte die größte Vorsicht und Zurückhaltung, um nicht den Argwohn des sächsischen Hofes zu erregen, noch die Sänger, welche nach den englischen Guineen lüstern waren, zum Treubruch zu ermuntern. Alles was er thun konnte, war, die Damen Durastanti und Salvai, die Kastraten Senesino und Berselli und den uns schon bekannten Bassisten Boschi vom ersten October '21 an für die Akademie zu engagiren. Daß die Italiener sich nach ihrer edlen Weise gegen die deutschen Musiker in Dresden ungezogen benahmen, besonders Senesino gegen den Kapellmeister Heinichen, und daß der König-Churfürst deßhalb schon im Februar '20 seinen ganzen italienischen Parnaß fortjagte, hatte auf die Londoner Akademie weiter keinen Einfluß; denn obwohl die Italiener in Dresden Skandal anfingen, um desto eher nach London zu kommen, war die Akademie doch rücksichtsvoll und verständig genug, sie nicht vor der contractlich bedingten Zeit zuzulassen, ausgenommen Signora Durastanti, welche ihnen für den Augenblick besonders erwünscht kam. Der Graf Flemming, ein mächtiger Mann an August's Hofe mit vielen Aemtern und Titeln, vermochte natürlich nicht zu begreifen, wie ein Musiker so sonderbar sein könne, sich aus seinen Einladungen nichts zu machen. Aber Händel war weder ein eitler Allmannsfreund, noch ein dünkelhafter Virtuose, der sich durch berechnete Zurückhaltung wichtiger zu machen sucht; er war ein einfacher Mann, der seinen Geschäften nachging, im Privatleben sich aber die Freiheit nahm, Niemand zu behelligen und sich von Niemand behelligen zu lassen.

---

rare avec, qu'on n'en laisse pas même les roles aux chanteurs et chanteuses, dont ceux cy enragent. J'ay souhaitté de parler à Mr. Händel, et lui ay voulu faire quelques honettetés a votre egard, mais il n'y a pas eu moyen; je me suis servi de votre nom pour le fair venir chéz moy, mais tantot il n'estoit pas au logis tantot il ètoit malade; il est un peu fol a ce qu'il me semble, ce que cependant il ne devroit pas ètre a mon egard, vu que je suis musicien c. a. d. par inclination, et que je fait gloire d'ètre un des plus fideles serviteurs de vous, Mademoiselle, qui ètes la plus aimable de ses ecolieres; j'ay voulu vous dire tout cecy pour qu'a votre tour vous puissez donner des leçons a votre maitre. J'ay l'honneur d'ètre« etc.

S. „Georg Friedrich Händel in Dresden" von M. Fürstenau, in dem Dresdner Journal v. 16. Febr. 1860.

Uebrigens besuchte er Keinen, der ihn nicht auf gleich und gleich wieder besuchte (Dienstangelegenheiten ausgenommen); und was den englischen Grafen und Herzögen nicht mehr unerträglich war, mußte der sächsische Generalfeldmarschall sich schon gefallen lassen. Der Stolz, welcher in einem solchen Benehmen lag, beleidigte nicht, da er sich wesentlich als ablehnende Zurückhaltung offenbarte; nur die Damen der Hausconcerte haben es dem Musiker lange nachgetragen, daß er auf keine Weise für die Leitung ihrer Salonmusik zu gewinnen war.

Händel, „welcher vor Sr. Königl. Majestät und Sr. Hoheit dem Königl. Prinzen sich hören lassen", auf dem Clavier nämlich, erhielt hundert Dukaten. Die Verordnung ist aus dem Februar 1720[3]), woraus indeß nicht hervorgeht, daß Händel damals noch in Dresden war, sondern nur, daß man eine früher gereichte „Ergetzlichkeit" nachträglich für die Berechnung notirte, oder auch, daß die hundert Dukaten durch Vermittlung des sächsischen Gesandten erst jetzt an Händel gelangten. Händel scheint also glücklicher gewesen zu sein, als Bach, der ein Jahr vorher an demselben Hofe über den französischen Clavierspieler Marchand einen denkwürdigen Sieg erfocht, dem aber eine ähnliche Belohnung durch die Schurkerei eines Hofbeamten entgangen sein soll. Es wäre interessant, wenn über das Spiel beider Männer noch eine Bemerkung vom Grafen Flemming oder von einem andern Schöngeist an August's Hofe aufgefunden werden könnte. Forkel erzählt, daß Bach den Wunsch hegte, Händel persönlich kennen zu lernen und deßhalb eine Reise nach Halle unternahm, aber dort eintraf, als dieser bereits abgereist war.[4])

---

3) M. Fürstenau in dem angeführten und mir gütigst mitgetheilten Aufsatze „Händel in Dresden".

4) Forkel, Ueber Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Kap. VIII: „Beim ersten Besuch [Händel's in Halle], etwa im Jahr 1719, war Bach noch in Köthen, nur 4 kleine Meilen von Halle entfernt. Er erfuhr Händel's Ankunft sogleich, und säumte keinen Augenblick, ihm unverzüglich seinen Besuch abzustatten; aber gerade am Tage seiner Ankunft reiste Händel wieder von Halle ab." Ich theile Forkel's Worte mit, weil sie für Bach's Reise nach Halle die einzige Quelle sind. Nun wissen wir, daß Händel vom März bis zum October oder November, also wenigstens acht Monate in Deutschland und einen guten Theil davon bei den Seinen in Halle war, denen er einen längeren Besuch versprochen hatte. Forkel denkt an eine

Das muß im Spätherbst '19 gewesen sein. Der König ging Mitte November von Herrenhausen nach London zurück, Händel wahrscheinlich schon etwas früher. Ich nehme dies an, weil die Opernakademie bereits anfangs November sich constituirte und wiederholt Berathungen hielt. Die Vorstellungen begannen erst am 2. April 1720. In die Zwischenzeit, also in die Wintermonate 1719—20, verlege ich die Entstehung und erste Aufführung von Acis und Galatea, sowie die Composition der Oper Rhadamist.

Es sollte die Aufgabe der neuen Akademie sein, so ziemlich alles zu vereinigen, was im Fache der Bühnenmusik geleistet oder noch zu leisten war, und dieses in denkbar höchster Vollkommenheit den englischen Musikliebhabern vorzuführen. Engster Anschluß an die italienische Oper war damit von selbst geboten, weil diese damals vor der französischen, deutschen und englischen einen großen Vorsprung gewonnen hatte und wirklich die einzige war, in der sich die „Summe musikalischer Reize" vereinigt vorfand. Es geht schon aus dem Ursprunge der Akademie hervor, daß eine Erneuerung der früheren englischen Opernversuche ihr gänzlich fern liegen mußte, daß sie also

vorübergehende Durchreise von wenigen Tagen; er muß also einen ungenügenden Bericht empfangen und diesen, wie auch schon seine Worte zeigen, sich nach seiner eignen Vorstellung weiter ausgemalt haben. Denn hätte Bach bei so eifrigem und absichtlichem Aufsuchen dieses erste mal Händel wirklich verfehlt, so würde er seine Zurückkunft erfragt und erfahren und daraufhin die Reise wiederholt haben. Daß solches aber nicht geschah, lehrt uns das Stillschweigen einer Erzählung, die auch bei der unvollkommensten Mittheilung Bach's wiederholte vergebliche Reisen nach Halle nicht vergessen haben würde, da zu seinen Gunsten nichts besseres zu berichten war. Es ist Bach hier ergangen, wie so vielen Andern in ähnlicher Lage. Er wird gelegentlich nach Halle gekommen sein, um dortige Bekannte und auch den anwesenden Händel zu begrüßen, letzteren aber nicht mehr angetroffen haben, ohne für den Augenblick Gewicht darauf zu legen, noch sich um ein weiteres Zusammentreffen zu bemühen, dann aber später, als ihre beiderseitige Bedeutung und damit das Verlangen nach persönlicher Bekanntschaft bei Bach größer wurde, sein Bedauern ausgedrückt haben, daß er Händel früher einmal vergebens in Halle aufsuchte. Ich habe längst gewußt, was man von Forkel's derartigen (und überhaupt von seinen historischen) Mittheilungen zu halten hat. Aber diejenigen, welche seine Worte zu einer Verläumdung Händel's benutzt haben, müssen anderer Ansicht gewesen sein: mit welchem Rechte, was die Thatsache anlangt, möge man aus dieser Beleuchtung ihres Gewährsmannes abnehmen.

nicht das für England werden konnte, was die Pariser Academie royal de musique, von der sie den Namen entlehnte, für Frankreich war. Wäre bei der Entstehung ein nationaler Gedanke auch nur entfernt einmal aufgetaucht, so würde man in der spätern Rathlosigkeit gewiß darauf zurückgekommen sein, und dieses Institut hätte dann eine andere Geschichte. Aber auch den einsichtigsten Freunden der Akademie lag ein solcher Gedanke gänzlich fern. Der Kreis, welcher die italienische Oper umschloß, wurde nicht überschritten, sondern durch Hinausweisung des Komischen noch enger gezogen. Im Uebrigen sollte keine Ausschließlichkeit irgendwelcher Art herrschen, wie eine solche überhaupt nicht im englischen Charakter liegt. Kein Volk versteht es, wie das englische, auf alles was vom Auslande bezogen wird, die wahren Handelsgrundsätze anzuwenden, selbst auf die Kunst. Wie die Producte aller fünf Welttheile, werden auch die Erzeugnisse der Kunst herbei geholt und bezahlt, aber auch rücksichtslos wieder verworfen, sobald sie sich als schlecht, oder — was hier oft dasselbe ist — als unwirksam erweisen.

Auch die Musikakademie trägt diesen Charakter, obwohl ihre Einrichtung vieles darbietet, was auf schwächliche Abhängigkeit vom Auslande deutet. Ihre Entstehung war, wie wir S. 12 sahen, wesentlich bedingt durch einen französischen Schwindel. Eben um 1720 war es wieder Frankreich, welches allen Nationen als die große Sonne der Bildung vorleuchtete, deren Lichtwellen von Paris aus die Völker überfluteten. Nur die französische Hofoper selbst war kein Vorbild für die neue Londoner, und konnte es damals auch nicht sein, wo sie selber in Bewunderung und Nachahmung der italienischen sich verloren hatte, wo Lully vergessen und Rameau noch nicht aufgetreten war. In dieser Hinsicht blickte man einzig nach Italien, dessen musikalische Uebermacht, seit lange gestärkt und durch das Mißlingen nationaler Gegenwirkungen noch mehr gekräftigt, damals fast überall fühlbar wurde: und das Vorbild für die innere Einrichtung der Akademie war eine deutsche Stadt, in welcher die italienische Oper im höchsten Glanze strahlte, nämlich W i e n. Was sich abweichend gestaltete, bedingten englischer Charakter und englische Verhältnisse.

Die Wiener Stücke waren wirkliche Hofopern, die Londoner nur dem Namen nach. Was in Wien einen Theil des Hofstaates

eines absoluten Monarchen bildete, wurde in London der Betheiligung Aller, oder doch aller Reichen, dargeboten.

In Wien war alle Kritik in Träumerei und hinschmelzende Bewunderung aufgegangen. In London, wo mitunter eine ähnliche Stimmung herrschend werden wollte, gab es doch immer noch musikalische Whigs und Tories genug, deren Zänkereien die gesunde Vernunft wach erhielten und endlich wieder zu Ehren brachten. Wien war daher das Eldorado aller jener weichgeschaffenen Italiener, denen durch Scarlatti's Genie das eigne Vaterland zu eng wurde, der Bononcini, Ariosti, Caldara und vieler andern. Hier componirten sie allerunterthänigst, und lebten mit den Musen. Keine Stürme brausten hier, nur linde Lüfte umsäuselten ihren Parnaß. Es ist bezeichnend genug, daß Händel niemals nach dieser so reich mit Gold bestreuten Friedensstätte lüstern war, obwohl seine Wanderungen ihn mehrfach in ihre Nähe führten. Aber wie erschraken diese weichen Italiener, als sie, angelockt durch noch mehr Gold, von Wien in das englische Klima versetzt wurden, wo eine deutsche Eiche damals schon feste Wurzeln geschlagen hatte!

Die scenische Ausstattung der musikalischen Schauspiele sollte auch in London durchaus vorzüglich sein; doch wurde eben nicht für nöthig gehalten, den verschwenderischen Pomp der Wiener Geburtstagsopern nachzuahmen, der in seiner Art nicht zu überbieten war, und überhaupt kaum je wieder erreicht, geschweige denn überboten ist. Es machte sich aber unter den gegebenen Umständen von selbst, daß die Londoner Opern das, was ihnen im Prunkhaften abging, im Musikalischen vollauf wieder einholten.

An Sängern und Spielern sollte das beste zusammen gebracht werden, was vorhanden war, und da ein italienischer Sänger unter allen Umständen für Geld zu haben ist, trug der britische Geldsack über den östreichischen bald einen vollständigen Sieg davon.

Ganz unzweideutig wählte man endlich auch noch die musikalischen Leiter der Akademie nach dem Vorbilde der Wiener Hofkapelle. Den Herren Fur, Caldara und Conti entsprachen die Herren Bononcini, Attilio und Händel, und zufällig standen an beiden Orten zwei Italiener gegen einen Deutschen.

In so engem Anschlusse an das Glänzendste, was im Fache der

italienischen Bühnenmusik dastand, glaubte man denn eine Einrichtung von langer Dauer hergestellt zu haben. War aber diese Erneuerung italienischer Musik wirklich das, was die Stifter der Akademie als wünschenswerth erstrebten, und sahen sie ihr musikalisches Ideal in derselben so sehr erfüllt, daß nur an directe Einbürgerung gedacht wurde, so vergriffen sie sich doch gänzlich in der Wahl der Mittel. Eine so ruhige, allseitig geduldete Stellung, wie die italienische Oper nun schon seit hundert Jahren in London einnimmt, konnte ihr damals bei ihrer ersten Einbürgerung nicht eingeräumt werden. Diejenigen, welche sie begünstigten, dachten geringschätzig von der Kunst ihrer Landsleute und waren daher bestrebt, der italienischen Musik ein weiteres Gebiet abzustecken, als die Engländer bei ihren unverkennbaren, wenn auch damals verkannten, musikalischen Verdiensten zulassen konnten. Wie schon vorhin bemerkt, verbanden sich die außer Thätigkeit gesetzten Musiker mit den englischen Schauspielern, den geschworenen Feinden der Oper und mehr oder weniger aller vom Festlande eindringenden Bühnenkunst; und diese vereinte, mehr auf nationale Sympathien und Rohheiten, als auf wahres Verdienst sich stützende Menge bildete einen gefährlichen, tobsüchtigen Feindeshaufen, der die Akademie bald neidisch bald schadenfroh umschwärmte, und der im Bunde mit Zwistigkeiten und Parteiungen aller Art die Bewunderer der neu-italienischen Tonkunst kaum zu einem ruhigen Genusse kommen ließ.

Auch wenn die lärmende äußere Umgebung zu beseitigen gewesen wäre, würde der Kriegsstoff, den die Akademie in sich selbst trug, ihr nur eine kurze Dauer gewährt haben. Die Meinungsverschiedenheiten der Unternehmer waren zwar durch ein Machtwort des Hofes zu erledigen, und die Eifersüchteleien der Sänger hätten durch eine gemessenere Haltung der Zuhörer in Schranken gehalten werden können — obwohl solches niemals geschah, sondern vielmehr jeder sein bestes that, die Verhetzung der Parteien auf's äußerste zu treiben —: aber keine Macht der Welt war im Stande, das Verhältniß der drei Londoner Musikdirectoren dem der drei Wiener ähnlich zu gestalten. Sehen wir dort das Gelehrte in Fux, das Schöne in Caldara und das Bizarre und Komische in Conti einander ergänzen und ein gelassenes Zusammengehen ermöglichen: so haben wir hier den Bonon-

cini, der mit dem Anspruche nach London kam, Alles sein zu wollen, — unsern Händel, der dadurch, daß er war, Alles in Allem war, — und den Attilio Ariosti, der keineswegs ablehnte Einer der drei Ersten zu sein, und den Stuhl einnahm so oft die beiden Mitkonsul sich darum stritten. Wie viel Menschliches sich auch dabei eingemischt haben mag, im Ganzen waltete Nothwendigkeit, da es lediglich der Widerstreit guter und schlechter Musik war, welcher die Bewegung hervorrief. Die Wirkung war daher auch überwiegend eine innerliche und unbewußte, der sich niemand entziehen konnte, und vor der alle, die zu rathen und zu helfen hatten, rathlos dastanden. Wurden nun freilich die Hoffnungen derjenigen zu Schanden, welche in der Akademie friedlich musikalisch ihre Tage zu verträumen gedachten, und war das lärmende Gewühl den ruhiger gesinnten Kunstkennern höchlichst zuwider: so erlangten doch die acht Jahre der Akademie eine solche Bedeutung für die Kunst und bewirkten einen so reißenden Fortschritt, daß die glänzenden funfzig Jahre der Wiener Oper von 1700 bis 1750 fruchtlos dagegen erscheinen. Der Schwerpunkt war hier stets im Musikalischen gelegen — entgegen der Wiener und sonstigen italienischen Oper, die durch den Pomp der Ausstattung, durch massenhafte Besetzung, durch abglättende Verflachung und Verweichlichung in das Sinnlich-Wohlgefällige oder Gehaltlos-Allgemeine abschweifte; und andererseits entgegen der französischen Musiktragödie, die, sich abmühend dem einfach dramatischen Schritte des gesprochenen Schauspieles zu folgen und den Hörer durch überwuchernden Tanz musikalisch zu entschädigen, überall in dem Sinnlich-Leidenschaftlichen befangen blieb. Daneben besaß London in seiner kritischen Oeffentlichkeit ein Bildungsmittel, dessen sich andere Bühnen nicht rühmen konnten, ausgenommen etwa die damals schon sehr verfallenen Stadttheater in Hamburg und Italien.

Nicht soll damit gesagt werden, daß die Londoner Akademie das Beste der italienischen und französischen Oper in wahrer Vereinigung darstelle, das dort keimartig Angedeutete zu voller Reife entfalte. Dies war das Werk Gluck's und im höheren Maaße Mozart's. Die eigenthümlichen Verdienste dieser Tonkünstler Händel zuzuschreiben, wäre zwar dadurch, daß sich schon in seinen Opern viele Scenen finden, die auch in dramatischer Hinsicht vollendet schön gestaltet sind,

zu entschuldigen, aber nicht zu rechtfertigen. Deßhalb sagte ich vorhin, die Händel'sche Oper sei in ihrer Besonderheit hervorgetreten entgegen der italienischen und französischen. Sie giebt sich als eine dritte Macht mit besonderen Eigenthümlichkeiten. Das italienische und französische Element läßt sie ungeeinigt neben sich fortbestehen; doch befindet sie sich wesentlich auf italienischem Boden, auf welchen die ältere deutsche oder Keiser'sche Oper mit einer gewissen Nothwendigkeit hinleitete. Auf diesem Grunde bezeichnet sie nun den nächsten Schritt, den unscheinbarsten und eigenthümlichsten, nämlich den Uebergang aus einer dramatisch noch unvollkommenen Oper zu der an sich vollkommenen dramatischen Concertmusik. Es war ein Schritt mehr seitwärts als vorwärts, jedenfalls aber ein unumgänglicher. Denn diese Bildung, welche aus der gemischten Oper Scarlatti's erwuchs, war wesentlich eine Läuterung und demgemäße innere Durchbildung der Form. Aeußerlich bezeichnet sie die Scheidung der Oper in ernste und komische, die früher nie strenge auseinander, von Scarlatti sogar mit Vorliebe zusammen gehalten wurden; und sie selber ist nur ernste Oper, insofern also nur ein Theil des früheren Ganzen. Man muß diesen Uebergang zur Opera seria als einen musikalischen Rückzug nach einer dramatischen Niederlage ansehen. Der große Fortschritt bestand aber darin, daß die Tonkunst durch diese Oper zu der Reife der oratorischen Schöpfung heranwuchs; worüber unten im 7. Kapitel mehr zu sagen ist.

Eine Art ernster Oper mit heiterem Ausgange war lange vor der Entstehung der Londoner Akademie in Uebung, besonders auch in Wien, und alle italienischen Opern Händel's aus der Zeit vor 1720 gehören dahin. Aber nirgends entschied sich der Geschmack so sehr dafür, wie in England, und die getrennte Entwicklung der ernsten und komischen Oper ging dann schon in den nächsten Jahren allgemein vor sich. Die Neigung der englischen Musikfreunde eben für eine solche Oper ist erklärlich. England hatte weder, wie Italien, die Oper geschaffen, noch, wie Frankreich, sie im Dramatischen wesentlich umgestaltet, noch, wie Deutschland, sich an der Production derselben bedeutend oder nachhaltig betheiligt: man hatte sie wie eine fertige Erscheinung im Auslande kennen gelernt, genossen und bewundert, und sodann Veranstaltung getroffen dasselbe Vergnügen

sich dauernd im eignen Lande zu bereiten. Dieses Vergnügen, als ein rein musikalisches, hing lediglich von der Güte der Composition und von dem momentanen Vortrage ab; daher sehen wir, daß in London auf Composition und Gesangskunst ein Gewicht gelegt wurde, wie bei keinem andern Theater. Auch Italien, welches doch bald diese selben Gegenstände, Composition und Gesang, bis zur Ausartung übertreiben sollte, ist nie dahin gelangt, sich auf den Standpunkt dramatischer Concertmusik zurückzuziehen, von welchem aus — was jede unbefangene Untersuchung bestätigen wird — kein Fortschritt zu einer besseren Form der Oper möglich war. Die dramatischen Bestrebungen wirkten bei den Italienern selbst in der Entartung immer noch fort.

Man muß gestehen, daß die musikalischen Kräfte der Akademie in dieser Hinsicht geschickt genug gewählt waren. Auch Bononcini und Ariosti waren in Folge ihrer weichlichen Natur nicht sehr weder für die Dramatik noch für die Komik ihrer Landsleute geschaffen; und Händel, so auffallend dies bei seiner Kraftnatur auch scheinen mag, war recht eigentlich der Vertreter dieser Richtung und zugleich derjenige, dem sie für sein ganzes Kunstschaffen so überaus gewinnreich wurde. In ihm erscheint die Stärke und die Bedeutung dieser Richtung, in seinen Rivalen die Schwäche derselben. Um aber den Unterschied wahrzunehmen zwischen dem wirklichen Italien und dem italienischen London, muß man auf Scarlatti's Opern einen Blick werfen. Der sprudelnde Reichthum der Melodien, die Fülle der Formen, dramatisch angelegt und meistens von kleinem Umfange, die treffende Charakteristik und der natürliche Fluß aller seiner Tonbildungen scheinen doch nicht das gewesen zu sein, was man, bei aller Bewunderung des gepriesenen seltenen Mannes, so schlechthin nachahmen wollte. Seine theilweis unübertreffliche Komik mußte man schon wegen der Beschränkung auf die Opera seria gänzlich preisgeben, eine Seite also, ohne welche Scarlatti aufhört er selbst zu sein, und die auch noch in seinen spätesten Opern jugendfrisch erscheint, ganz wie bei Keiser. Trotzdem hätten Scarlatti's Opern sich auch in England noch mehr verbreiten müssen, als schon geschehen war, da sie an echt musikalischer und geistreicher Composition wirklich alles Vorhandene oder von Italienern zu Leistende weit überragten,

wäre nicht Händel dagewesen, um Scarlatti's Platz in einer Weise auszufüllen, daß dessen Werke in Gefahr geriethen vergessen zu werden. Scarlatti wurde von keinem seiner hingebendsten Schüler so studirt und nachgebildet, wie von Händel, der doch nur besuchsweise bei ihm gewesen war, aber auch von keinem in seinen mangelhaften Gestaltungen so durchschaut und verbessert. Letzteres betraf die wesentlich musikalischen Punkte, das Pathetische, den vollen Ausdruck tiefer Gemüthsbewegung, das rein Leidenschaftliche und Große, sowie die freiere und reichere Gestaltung des instrumentalen Satzes: Dinge also, die der Akademie von entscheidender Bedeutung sein und Scarlatti's Schöpfungen, wie gesagt, im Großen und Ganzen überflüssig machen mußten. Händel's einschlägliche Tonsätze — ich sage nicht, seine Opern überhaupt — verhalten sich denn auch zu denen von Scarlatti, wie die in rechter Jahreszeit vollgediehenen Früchte zu den frühreifen und nicht völlig ausgewachsenen. Die Vergleichung wird erleichtert durch eine Formverwandtschaft, die sich ohne directe Nachahmung oft bis auf das Einzelnste und Kleinste erstreckt. Schwerlich dürften in dem ganzen Gebiete der Operncomposition zwei Tonsetzer zu finden sein, die bei vollster Selbständigkeit einander so nahe stehen, wie Scarlatti und Händel; und man muß hier, wenn man unparteilich verfahren will, unserm Händel den Preis, seinem großen Vorgänger aber vielfach die Originalität zusprechen. Ueberhaupt, je mehr man Händel's Werke mit denen seiner Vorgänger und älteren Zeitgenossen vergleicht, desto fester setzt sich die Ueberzeugung, daß er bei der entschiedensten künstlerischen Ueberlegenheit doch niemals originalitätssüchtig war, sondern daß er sich beschied an die vorhandenen Formen anzuknüpfen, um sie, je nach ihrem Bedürfnisse, der Idee des Schönen entsprechender zu gestalten. Was er zu sagen hatte, hat er alles in den Tonformen sagen können, die schon durch Andere vor und neben ihm in Uebung gebracht waren. Mehr die innere Durchbildung zum Charakteristischen, zum Schönen und geistig Freien, als die äußere Vermehrung des Tonmaterials, kennzeichnet sein Schaffen; lediglich auf diesem inneren Wege ist er der große Vermehrer der Tonmittel geworden. Auf solche Weise erreichte er denn, daß seine schönsten Gesänge in ihrer Art alles Vorhandene übertrafen, ohne der Möglichkeit Raum zu lassen je selbst wieder übertroffen zu werden.

Eine derartige Vervollkommnung des Tonsatzes, hier zunächst im dramatischen Sologesange, kam damals jedem unerwartet und war nach dem gewöhnlich langsamen Gange der Entwicklung auch keineswegs so unmittelbar nach Scarlatti und neben Bononcini wahrscheinlich. Es ist aber die Eigenthümlichkeit jeder That des Genies, blitzschnell in die Erscheinung zu treten, sobald die nöthigen Vorbedingungen dazu gegeben sind. Und diese Vorbedingungen waren vorhanden.

Daß Händel als Ausländer mit solchem Erfolge in das Gebiet der italienischen Oper eindrang, vermehrte die Ueberraschung und von gewisser Seite her auch das Widerstreben gegen seine That. Diese acht Jahre der italienischen Oper von 1720—28 waren im eigentlichen Sinne seine, nicht bloß für London, sondern für Europa; aber man brachte alles Erdenkliche vor, um seine Verdienste zu verkleinern, und ließ nur gelten was endlich die allgemeine Stimme anzuerkennen zwang. Der Tadel seiner Zeitgenossen dient uns jetzt fast nur noch, die befangene Bewunderung einer geringeren Art von Kunst, als die seine war, zu veranschaulichen; aber was sie loben, wird jede erneuerte Untersuchung als vortrefflich erkennen lassen. Diese Art rücksichtsloser Kritik muß Händel keineswegs unleidlich gewesen sein, denn wir bemerken niemals, daß er in bekannter Weise darauf einzuwirken suchte. Wirklich erhob er keinen andern Anspruch als den, daß das Beste seiner Kunst durchdringe; und wahrhaft unwillig wurde er erst, als sich alle schlechten Bestrebungen der Zeit vereinigten, solches unmöglich zu machen. Doch das geschah erst in einer späteren Periode. Die hier beschriebenen Jahre bewährten sich auch dadurch als „goldne Zeiten", daß sie für Händel siegreich, heiter und ehrenvoll endigten.

Bevor wir uns der Besprechung der einzelnen Werke zuwenden, sei noch ein Wort im Allgemeinen gesagt über jene wichtige musikalische Macht, die während der Aufführung am stärksten empfunden, später aber auch am schnellsten vergessen wird, und dann ihrer Natur nach am schwersten zu beschreiben ist; nämlich über die Sänger.

Wir haben es hier ausschließlich mit den Italienern oder italienisch gewordenen Deutschen und Engländern zu thun. Für die Germanen soll kein Vorwurf darin liegen; es müßte denn ein Vorwurf

sein, eine Kunst, die man zu Hause nicht besaß, den Fremden abgelernt zu haben. Unter der wahren Kunst des Gesanges, als fortbildende Schule betrachtet, kann nur die italienische verstanden werden. Zum Glück ist bei der Gesangskunst die Einheit wichtiger als die Mannigfaltigkeit, da ihre Grundlage, die richtige Tonbildung, gleich der Tugend auf einer einzigen geraden Straße zwischen den Irrpfaden liegt. Die Aneignung der italienischen Methode hat daher überall, wo sie mit Verständniß betrieben wurde, nur wohlthätige Folgen gehabt.

Näher betrachtet, herrscht im Bereiche dieser einen ungetheilten großen italienischen Gesangskunst, so wie sie sich in verschiedenen Künstlern und Zeiten darstellte, eine Mannigfaltigkeit, welche den Schreibarten der Tonsetzer annähernd entspricht. Dadurch wird sie einer historischen Beschreibung zugänglich, die noch über etwas anderes zu berichten hat, als über die abenteuerliche Goldlaufbahn einzelner Sänger, und sich auch mit den allgemeinen Redensarten über die „große Schule des italienischen Gesanges" ungern begnügen möchte. Händel's Leben stand so recht in der Mitte des Schönsten und Wundervollsten, was die Gesangskunst aufzuweisen hat, und das Beste von Allem hatte sich in persönlichem vertrautem Verkehr an seinen Werken zu erproben. Sein Leben ist daher wie kein anderes geeignet, auch diese Seite der Kunst unbefangen überschauen zu lassen. Vier Epochen der Gesangskunst sind in Händel's Zeit zu unterscheiden.

Die Blüthe der ersten fällt noch in die letzten Jahrzehende des 17. Jahrhunderts. Ihre Hauptvertreter sind Pistocchi und Steffani, und ihre Kennzeichen: sinnvolle Feinheit des Vortrages, daher hauptsächlich zur Kammermusik geeignet, Verbindung contrapunktischer und melodischer Künste, und Vereinigung des Sängers und des Tonsetzers in éiner Person. Von Seiten des Componisten kann man es Steffani's, von Seiten des Gesanglehrers Pistocchi's Schule nennen. Doch schon Carissimi und Stradella aus früherer Zeit gehören dazu, und Alle sind Setzer und Sänger zugleich.

Die zweite Wandlung entstand im Gegensatze zu der ersten. Sie pflegte vor allem den dramatischen Gesang und trieb die theatralische Action auf's äußerste. Begonnen um 1690, stand sie in

vollem Flor, als Händel in Italien war und nach England kam, also um 1710. Dies war Scarlatti's Schule. Auch Keiser's Musik erforderte und erzeugte derartige Sänger, nur weniger vollkommen. Setzer und Sänger traten wieder auseinander, oder blieben doch nur da vereinigt wo die Richtung sich zwitterhaft gestaltete, z. B. bei Mattheson in Hamburg. Der gefeiertste Name in dieser Sängerklasse war der Ritter Nicolini, von welchem wir im ersten Bande (Seite 272) lasen. Auch Vittoria Tesi gehört hierher. Hervorstechend bei Allen ist: feurige Lebendigkeit, Vorwiegen eines glücklichen Naturalismus, Zurücktreten der rein musikalischen Schulbildung, und in Folge dessen Vernachlässigung des gesanglichen Theiles zu Gunsten des dramatischen. Dies waren die Sänger, von denen Händel zu sagen pflegte „Mäßige Stimmen, aber gute Acteurs". Der Aufgabe eines Theatersängers entsprachen sie unbestreitbar viel besser, als die feingebildeten Meister vor ihnen.

Die dritte Epoche bildete sich aufsteigend aus den beiden vorigen, das Gute beider sich aneignend, doch mit Hinneigung zu der ersten, gehaltvolleren. In ihr ertönte wahrhaft goldner Gesang. Die Sänger bewahrten sich die in der voraufgegangenen Periode errungene Selbständigkeit, gaben sich aber wieder mit allem Ernste musikalischen Studien hin, zum Theil auf Kosten der dramatischen, und erreichten so bei guter Begabung eine Stufe der Vollkommenheit, die unübertrefflich war und für alle Zeiten mustergültig sein wird. Dies waren die Sänger für Händel's Musik, und seine erklärten Lieblinge. Ein näheres Eingehen auf sie ist hier überflüssig, denn manches der folgenden Blätter wird mit den Leistungen und Tollheiten der Herren Senesino, Carestini, Beard, der Damen Cuzzoni, Strada, Francesina, Cibber, Frasi, und anderer mehr, angefüllt sein.

Die letzte Wandlung endlich, welche Händel's Kunstleben berührte, ist in ihrer forcirten Lebendigkeit und lückenhaften musikalischen Bildung in mehrfacher Hinsicht ein Zurücksinken auf die zweite, stellt sich aber wesentlich dar als Uebertreibung der gewonnenen Ausdrucksmittel, als einseitige Abweichung von der maßvollen goldnen Mitte. Die Selbständigkeit der Sänger artete in übermüthige Sonderstellung aus, und aus dem Diener der Kunst wurde ein Tyrann des Componisten. Auch von dieser Schaar, die bald den großen Haufen

nach sich zog und in Italien und Deutschland allmächtig wurde, werden wir weiterhin genug hören. Faustina war die erste, Farinelli der namhafteste unter ihnen.

Was von den Dichtern zu sagen ist, kommt passender unten vor, da sie erst in späterer Zeit bedeutend wurden und, den Sängern entgegen gesetzt, zunahmen während diese abnahmen.

Wir erzählen nun fortlaufend die Geschichte der Akademie.

Aus einem Actienschwindel hervorgegangen, gab sie sich auch die Verfassung einer musikalischen Börse. Der Stand ihrer Papiere wird zwar nicht in den Börsenzeitungen angegeben, wohl aber spottweise in der Zeitschrift „das Theater", welche 1720 unter Steele's Oberleitung zum Schutze des englischen Schauspiels gegründet wurde. Am 1. März '20 bringt sie die Nachricht: „Gestern Südsee 174; Opern-Compagnie 83½."[5]) Und am 8. März, als die Oper noch nicht eröffnet war: „In der Probe am letzten Freitage ging Signor Nihilini Beneditti eine halbe Note über seinen früheren Umfang hinaus. Opern-Compagnie-Papiere 83½ als er begann, 90 als er endete."[6]) So lächerlich das auch klingt, ist damit die eigentliche

5) »Yesterday South-Sea was 174. Opera-Company 83, and a half. No transfer.« The Theatre No. 18.

6) »At the rehearsal on Friday last, Signior Nihilini Beneditti rose half a note above his pitch formerly known. Opera Stock from 83 and a half, when began; at 90 when he ended.« The Theatre No. 20. Es ist Benedetto Baldassarri gemeint, der, von Händel engagirt, zu Anfang des Jahres 1720 herüberkam und am 11. März ein Vocal- und Instrumentalconcert veranstaltete. (Daily Courant v. 10. März '20.) Dasselbe Theatre führt dann in Nr. 21 vom 12. März lustig aus, wie dieser Signor der versammelten Operndirection im Recitativstyl auseinander gesetzt habe, daß er nichts Geringeres darzustellen gewohnt sei als Souveräne und Prinzen von Geblüt, und wie man ihm darauf zubilligte, daß Tigranes, den er in Händel's Rhadamist zu singen hatte, vom einfachen Officier zum Fürsten aufrücke. Baldassarri war es also, welcher den Directoren einen Vorschmack gab von all der Demuth und bescheidenen Unterordnung unter einen höheren Kunstzweck, die sie an den italienischen Sängern noch erleben sollten. — „Nihilini" zielt auf den berühmten Nicolini, dem man ein so lebhaftes Andenken bewahrte, daß noch jetzt seine Art zu spielen in einer neuen Opern-Farce travestirt werden konnte. »Never acted before. In Lincoln's. 22. May: Harlequin Hydaspes, or the Greshamite. A Mock-Opera. The part of Harlequin by the Author — who mimicks the famous Nicolini in his whole

Meinung der Opernunternehmer doch sehr richtig bezeichnet. Sie rechneten sicher darauf, daß ihnen die besten Plätze für den halben Preis oder gar umsonst zufallen würden. Als Stammkapital wurden £ 50,000 auf vierzehn Jahre für zureichend befunden, und diese brachte man auf durch Actien von £ 100, so daß fünfhundert Actien ausgegeben werden konnten. Jede Actie berechtigte zu einem Platze im Theater. Die meisten Subscribenten mußten natürlich mehrere nehmen, je nach der Anzahl der Opernlustigen in ihrer Familie oder je nach ihren Erwartungen von der Sache; einige zeichneten anfangs gewiß Dutzende. Die Zahl der wirklichen Subscribenten wird also niemals mehr als 100—150 betragen haben; ein Verzeichniß aus der besten Zeit, aus dem Jahrlaufe 1725—26, zählt ihrer 133. Die übrigen Plätze des Theaters — für gewöhnlich 350, mitunter auch 400 — wurden zu der jedesmaligen Vorstellung einzeln verkauft, Parterre und Logen für 10 Sh. (3 Thlr. 10 Sgr.), Gallerie für 5 Sh. (1 Thlr. 20 Sgr.), mitunter beide für die Hälfte. Unterhändler trieben bei irgend günstigen Vorstellungen die Preise aber auf das Doppelte und höher hinauf, was um so leichter war, da unmittelbar vor der Vorstellung im Theater keine Karten ausgegeben wurden. Das Haus faßte nicht viel über tausend Zuschauer.

Der König zahlte für seine Loge jährlich £ 1000, erlaubte den Namen „Königliche Akademie der Musik“ und ernannte seinen Hofmarschall (Lord Chamberlain of the King's household), in dessen Händen sich die Theatercensur befand, zum Vorsitzenden (Governor) des Verwaltungsausschusses. Insofern war es ein Hoftheater. Der Verwaltungsausschuß, bestehend aus einem zweiten Vorsitzenden (Deputy-Governor), dem Schatzmeister (Treasurer) und vierundzwanzig Directoren, die sämmtlich jedes Jahr im November oder December neu gewählt wurden, leitete aber das Ganze auf Kosten der Gesellschaft; und insofern war es ein reines Privatunternehmen.

Der erste Vorsitzende war also der Herzog von Newcastle, Hofmarschall bis 1723, wo er in das Ministerium trat und der Herzog von Grafton ihm folgte. Neben dem Herzog von Newcastle wählte

action —, being the first time of his appearance upon this stage.« Daily Courant v. 19. Mai '19. Das Stück wurde darauf bei J. Roberts gedruckt. Der Verfasser wird in späteren Anzeigen »Mr. Aubert« genannt.

man Lord Bingley für das erste Jahr zum zweiten Präsidenten, der aber im Grunde der erste war und immer die eigentliche Leitung hatte. Der Name des Schatzmeisters ist nicht genannt; sein Betrauter (Deputy) war John Kipling, welchem das Kassenwesen mit unverdientem Vertrauen und großer Sorglosigkeit überlassen wurde. Italienische Secretäre der Akademie waren abwechselnd die Dichter Nicola Haym und Paolo Rolli. Der technische Theil des Theaters stand unter Heidegger's Leitung.

Die erste berathende Versammlung, zu welcher der Hofmarschall die Subscribenten einlud, wurde am 6. November 1719 gehalten.[7]) Noch fünf weitere Berathungen wurden nöthig bevor die Vorstellungen beginnen konnten. Die erste Einzahlung von £ 5 oder fünf Procent fand am 18. December '19 statt[8]); die zweite am 25. April '20.

Ueber die künstlerische Leitung und Gestaltung war man anfangs sehr wenig im Klaren. Man wollte nichts abwehren, was irgendwie verheißend schien oder Namen hatte, und so machten ihnen die italienischen Sänger, Spieler und Componisten aller Art, die sich bei der Bekanntwerdung der neuen Opernunternehmung in uner-

7) »The Lord Chamberlain of His Majesty's household does hereby give notice, that on Friday the 6th of November, at ten in the morning, there will be a general court of the Patentees of the Royal Academy of Musick, held at the Opera-House in the Hay-Market, to consult about the affairs of the said company, at which every subscriber is desired to take notice.« London Gazette v. 3./6. Oct. '19, und öfter.

8) »The directors of the Royal Ac. of M., by virtue of a power given them under the King's letter patents, having thought it necessary to make a call of 5 l. per cent from each subscriber, have authorized the treasurer to the said R. A., or his deputy, to receive the same, and to give receipts from each sum so paid in; this is therefore to desire the subscribers to pay, or cause to be paid, the said five per cent according to the several subscriptions, on the 18th or 19th instant, at the Opera-house in the Hay-Market.« London Gazette v. 5./8. Decbr. '19. Die Zahlfrist wurde später noch verlängert. Auch Burney theilt dieselbe Aufforderung wörtlich, einige Ungenauigkeiten abgerechnet, in seiner Geschichte (IV, 262) mit, aber als im November 1720 erlassen, und demzufolge als einen Beweis, daß die Akademie schlechte Geschäfte gemacht haben müsse! Weil die Zeitungen damals das neue Jahr theils noch mit Ostern, theils schon mit Neujahr anfingen, muß man natürlich den größten Irrthümern verfallen, wenn man, wie Burney, ohne weitere Unterscheidung alles durcheinander wirft und in sinnloser Hast die guten alten Quellen plündert.

hörter Menge nach London in Bewegung setzten und alle bei der Akademie und bei der Südsee sich anzudrängen suchten, gar viel zu schaffen.[9])

Erster Jahrlauf: vom 2. April bis zum 25. Juni 1720.

Endlich am Sonnabend dem zweiten April 1720 wurden die Vorstellungen eröffnet, und zwar mit der Oper Numitore von dem Venetianer Giovanni Porta, einer recht soliden Composition, die hier im ganzen sieben mal aufgeführt wurde. Obwohl Burney behauptet, Porta sei niemals in England gewesen[10]), dürfen wir ihn doch dem großen Haufen beizählen, der herüber kam, um bei der Akademie sein Glück zu suchen; wir sind um so mehr dazu berechtigt, da Paolo Rolli, der Verfasser des Textes, seit Jahren in London lebte und sein Gedicht doch nicht nach Venedig zur Composition gesandt haben kann.

Nach der fünften Vorstellung des Numitore trat Händel auf den Platz, und mit seiner Oper Rhadamist beginnt eigentlich erst das Leben der Akademie.

Radamisto. 1720.

Die vollständig erhaltene Originalpartitur, an Papier und Handschrift der von Acis und Galatea gleich, ist undatirt. Der Text ist von Nicola Haym. Die erste Aufführung war auf den 26. April gesetzt, wurde aber verschoben und fand dann „auf Befehl" Mittwoch am 27sten statt. Der ganze Hof war zugegen. Niemals hatte man in London bei einer ähnlichen Gelegenheit ein solches Gedränge gesehen. Noch Mainwaring hörte davon erzählen. „Darf man jenen Leuten Glauben schenken, die bei der Vorstellung zugegen waren und noch am Leben sind, so war der Beifall ebenso übermäßig, wie früher bei der Agrippina in Venedig, Lärm und Gedränge aber noch ärger. Die vornehme glänzende Versammlung der Damen — wahrscheinlich in Folge ihres ausgezeichneten Geschmackes — bewahrte

9) »A legion of Italian songsters, comedians &c. are coming hither from Italy, to perform at the theatre's.« Applebee's Original Weekly Journal v. 12. März '20.

10) Burney, History IV, 259.

keinen Schatten von Formalität oder Ceremonie, ja kaum einen Schein von Anstand, Ordnung, Höflichkeit oder Schicklichkeit. Manche, die sich den Weg in das Haus gebahnt hatten mit einem Ungestüm, der weder ihrem Range noch ihrem Geschlechte anstand, fielen vor Hitze in dem beengten Raume ohnmächtig nieder. Viele Herren, die für einen Platz auf der Gallerie £ 2 boten, nachdem von Logen und Parterre nichts mehr zu haben war, wurden schlechterdings abgewiesen."[11]) Die Unordnung muß groß gewesen sein, da Viele, die rechtzeitig mit einer Karte versehen waren, nicht in das Theater gelangen konnten, so daß die Direction sich zur Rückzahlung erbot.[12]) Daß damals das vornehme Publikum ebenso unbändig war, als jetzt das gewöhnliche, konnte man jeden Tag auch an der Mississippi- und Südsee-Börse wahrnehmen. Fast hätte man bei Händel's Rhadamist das Pariser Concert aus dem Sommer 1719 nachgeahmt, bei welchem Sieben zu Tode gequetscht wurden.[13])

Ohne Zweifel war es zunächst der Hof, welcher die Menge anlockte; besuchte dieser doch die Vorstellungen der Akademie überhaupt zum ersten mal. Aber die Mehrzahl der Subscribenten konnte sich schon in den voraufgegangenen Proben von dem Werthe dieser Oper überzeugen. Wer daher Geschmack und Urtheil besaß, wußte schon vor dem 27. April, daß Rhadamist von allen bis dahin in London aufgeführten Opern die schönste war.

Die Handlung, aus Tacitus' Annalen entnommen, kann uns in der Operngestalt wenig kümmern, und doch nöthigt die Musik immer wieder darauf Bezug zu nehmen. Daß bei der italienischen Oper die Handlung als solche nur eine geringe Theilnahme einflößt, liegt in der Behandlung des Stoffes, in der zu musikalischen Zwecken

11) Memoirs p. 98—99. Was Mainwaring weiterhin beibringt, ist unbegründet, da Senesino erst später nach London kam.

12) Daily Courant v. 29. April '20.

13) »Letters from Paris say that on the festival of St. Louis the Royal Academy of Musick entertained the King, according to custom, with a Consort of Musick of all sorts, and other demonstrations of rejoicing; and that the crowd was so great on this occasion, that Seven Persons were squeezed to death, one of whom was the Marchioness of Soubize, and that in endeavouring to save her, one of her Footmen had his leg, and another his back broke.« The Jesuit v. 22. Aug. '19.

unternommenen Verallgemeinerung, die alle charakteristischen Unterschiede verwischt. Daher wurden solche Opern bald einander so ähnlich, daß die Handlung in Gefahr gerieth, vor dem, was Sopran Alt Tenor und Baß bedeuten, völlig zu verschwinden. Weil aber die Verallgemeinerung zum Theil aus einem richtigen musikalischen Triebe entsprang, aus dem Bestreben nämlich, die verschiedenen, das Leben bewegenden Charaktere auf gewisse Grundtypen zusammen zu ziehen, damit es dem kunstvollen Tonausdrucke möglich würde, ein treues und volles Bild des Lebens mit seinen eignen Mitteln zu zeichnen: so stand jedem richtig empfindenden Tongeiste auch in einer nur oberflächlich angelegten Handlung noch immer der Weg offen zu einer frischen und tiefen musikalischen Charakteristik. Diesen Weg fand Händel, wie keiner neben ihm, und das verleiht seinen Opern eine so fesselnde dramatische Wahrheit. Nur muß man bei der Beurtheilung derselben den eigentlich musikalischen Standpunkt stets festhalten, denn an dem Bestreben, die Texte an sich dramatisch umzugestalten, hat er sich nicht betheiligt. Aeußerlich betrachtet, bestehen seine Opern aus Arien-Bündeln, durch Recitativ-Fäden zusammen gehalten, wie gleichfalls alle übrigen.

Ein solches Bündel haben wir auch hier vor uns. Es heißt Rhadamist oder Zenobia, weil die Gattenliebe dieses treuen Paares aller Versuchung, allem Unglücke trotzt und endlich Glück und Frieden bringt. Rhadamist's Schwager, König Tiridates, welcher Zenobia für sich zu gewinnen sucht, ist der Anstifter des Unheils und all der unsinnigen erfolglosen Quälereien. Seine verlassene Gemahlin findet einen Versucher an dem Prinzen Tigranes. Aber beide mühen sich vergeblich ab: so daß das Ende der Handlung auf den Anfang zurück leitet. Eine gewisse Läuterung der Gemüther ist das Endergebniß des hier zurückgelegten, mit musikalischen Blumen aller Art reich geschmückten Weges.

Polissena eröffnet das Drama mit ihrem Klagerufe »Sommi Dei«. Der Gesang ist vortrefflich und liefert ein kurzes bewunderns-werthes Beispiel, welchen Grad von Freiheit in der Melodiebildung und in der Behandlung der Singstimme Händel jetzt erreicht hatte. Der kleine Satz in der Mitte „beschirmt ein betrübtes Herz!" ist unendlich innig, reizend und vertrauensvoll flehend, obwohl das Ganze

durchaus nicht vorzüglich auf musikalischen Reiz, sondern auf tragische Größe angelegt ist; es wird von der Begleitung der Saiteninstrumente, fast durchgehends im Einklange und in der Octave, durchzogen wie von dem Gange eines harten und strengen Geschickes, das sich durch Bitten und Seufzen keinen Halt setzen läßt. Man muß gestehen, daß dies musikalische Exposition ist!

Tigranes und sein Freund Fraartes umschmeicheln Polissena, den zu lieben der sie verehre, und nicht den der sie treulos verlassen. »Deh fuggi un traditore« ist eine wahrhaft versucherische, zum Leichtsinn verlockende Musik. Die Seufzer des Verehrers quellen dann noch stärker hervor aus der folgenden, erst später eingeschalteten Arie »L'ingrato non amar, Nicht liebe den Undankbaren, sondern einem treuen Herzen schenke, wenn nicht Liebe, doch Mitleid" — ein Meisterstück an Ausdruck und kunstvoller Begleitung.

Aber Polissena bleibt gegen den Gemahl nach wie vor liebevoll und demüthig gehorsam, was in der schönen Arie »Tu vuoi ch'io parta« auf die innigste, liebenswürdigste Weise zum Ausdruck kommt. »Straggi, morti« oder, wie es in der Bearbeitung als Baßgesang heißt »Con la stragge de' nemici«, schildert den Tyrannen Tigranes meisterlich; und hiermit ist das scenische Bild abgeschlossen.

Das nächste zeigt uns Rhadamist und Zenobia in der belagerten Stadt. Wie ihre Lage, ist auch ihre musikalische Haltung der des vorigen Paares entgegen gesetzt. Rhadamist drückt sich sanft und weich aus, der Polissena ähnlich, in der vorzüglich schönen Arie mit einfacher Baßbegleitung »Cara sposa, amato bene«, denn ihn rührt das Ungemach, welches die Gattin seinetwegen erduldet; Zenobia hingegen kräftig und feurig »Son contenta di morire«, da sie entschlossen ist, den Sturm durch muthige Darangabe ihres Lebens zu beschwichtigen.

Auch der alte König Farasmanes, Rhadamist's Vater, wird als Gefangener seines Schwiegersohnes mit in das Spiel gezogen und fließt über von jugendlich tollkühner Aufopferungslust, wie es sich für einen König-Vater in der Oper ziemt. Sein Gesang »Son lieve le catene« zeigt, wie gut Händel diesmal selbst die Nebenpersonen bedachte.

Der zweite Akt bringt uns eigentlich erst alle Schönheiten, welche
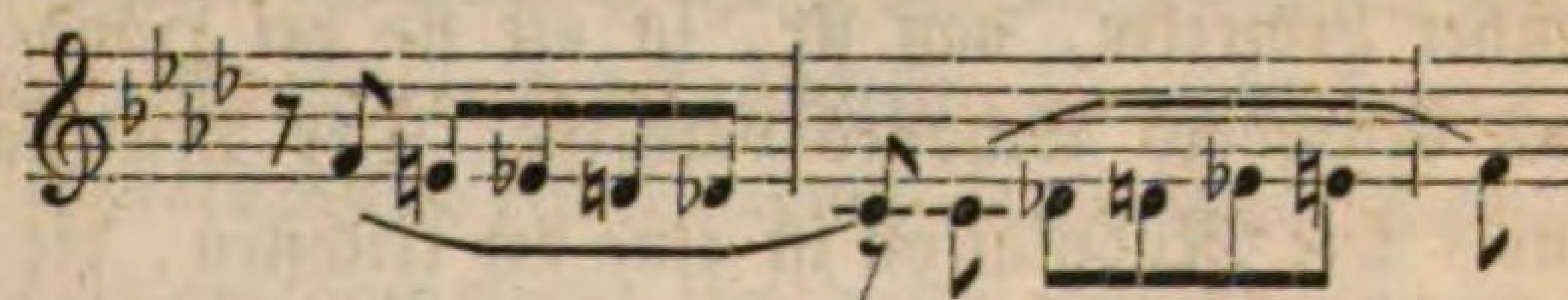
diese Oper berühmt gemacht haben. Zenobia eröffnet ihn in ähnlicher Stimmung, wie Polissena den ersten, auch mit einem ähnlichen, aber noch herrlicheren Gesange. Es läßt sich nicht sagen, wie etwas in einem so kleinen Rahmen kunstvoller und gehaltreicher sein könnte, als dieses Adagio in Esdur mit der Begleitung einer wunderschönen, theils freien theils den Gesang nachahmenden Oberstimme »Quando mai, spietata sorte, Wann wird doch, widrig Geschick, all dies Leiden ein Ende nehmen!" Aber die Ueberraschung ist groß, wenn man von diesem kleinen köstlichen Gebilde zu der Arie des Rhadamist (Ombra cara) übergeht. Der scenische Vorgang muß mit in Betracht gezogen werden. Rhadamist und Zenobia fliehen vor dem siegreich in die Stadt dringenden Feinde. Als ein Haufe desselben nachgesprengt kommt, stürzt Zenobia sich in den Fluß, Rhadamist dringt auf die Schaar ein, um den Tod der Gattin zu rächen und sodann ihr zu folgen. Aber es ist Tigranes, Polissena's Verehrer, der ihnen nachsetzt und ihm unerwartet die Hand zur Rettung bietet. Rhadamist ergreift sie in der Hoffnung, den Tyrannen im eignen Lager ermorden zu können. Im Begriffe nun, seinem Beschützer zu folgen, wendet er sich noch einmal rückblickend dem Flusse zu, der ihm sein Theuerstes in drängender Noth entrissen, und faßt alles, was sein Inneres bestürmt, in dem folgenden Gesange zusammen.

Ombra cara di mia sposa,	Sel'ger Schatten meiner Theuren,
Deh riposa,	O sei ruhig
E lieta aspetta	Und erwarte
La vendetta	Meine Rache!
Che farò.	Meine Rache kommt gewiß!
E poi tosto, ove tu stai,	Und dann schnelle will ich eilen
Mi vedrai	(Freud'gen Laufs)
Venire a volo,	Zum Wiedersehen,
E fedel t'abbracciero.	Und umarmen Glück und Ruh!
Ombra cara: D. C.	Sel'ger Schatten: D. C.

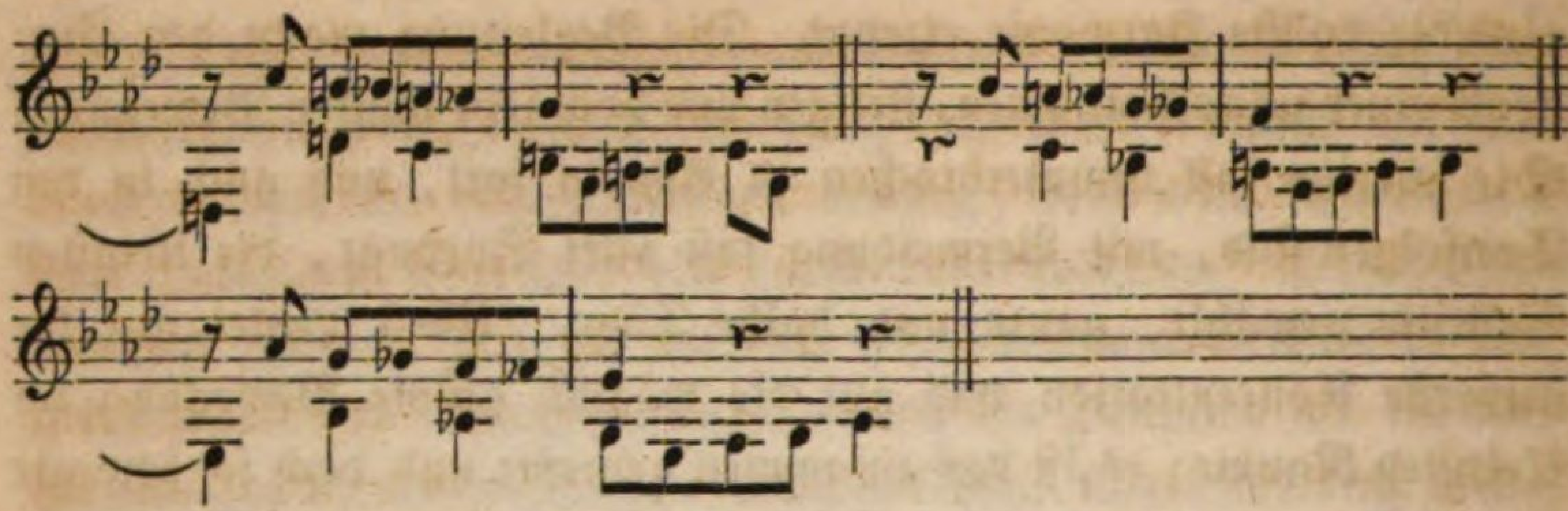
Die Poesie ist vortrefflich, namentlich in musikalischer Hinsicht, klangvoll, gedrängt, in Haupt- und Nebentheil klar und schön auseinander gelegt. Die Musik zu beschreiben, sind unsere allgemeinen Ausdrücke, wie „schön" „herrlich" und ähnliche, allerdings sehr unzulänglich. Mehr, als viele vorzügliche Compositionen, ist dieser Gesang

ein lebendiges, in allen Theilen auf's engste zusammen hängendes Kunstwerk, das wie eine Erscheinung rein idealer Natur vor uns hintritt. Wer ihn so anzuschauen vermag, dem wird dadurch das Verständniß des Einzelnen mit éinem male aufgehen. Dieser Tonsatz wirkt bei einer geringen äußeren Erregtheit nur deßhalb so tief, so hinreißend, so naturgewaltig, weil wir ihn gleichsam wie ein Naturerzeugniß vor unsern Augen entstehen sehen. Vereinsamung, Liebe, Rache, sehnsuchtsvolles Verlangen nach der theuren Dahingeschiedenen, alle diese Gefühle wogen auf's heftigste in Rhadamist's Busen, sich nach zwei Polen bewegend: dem fortdrängenden Zorne, der ein Racheopfer heischt, und der rückhaltenden Sehnsucht, die nach vollbrachter That das Leben allein ausfüllen und es, allem Irdischen und seiner Freude abgewendet, dem Aufenthalte der Seligen zuführen wird. Diese Pole, von denen angezogen und eingeschlossen die Fülle der Empfindungen dahinströmt, treten musikalisch hervor in den beiden Theilen der Arie, deren Bau überhaupt auf einer solchen genetischen Verknüpfung gegensätzlicher Gemüthsbewegungen ruht. Der Mitteltheil, als das untergeordnete, ist rein der Sehnsucht, der thatlosen glücklichen Zukunft zugekehrt; der Haupttheil faßt die kräftig aufstrebenden Gedanken zusammen, die des Helden nächste Schritte bestimmen: und über dem Ganzen schwebt wie eine sonnenhafte Erscheinung die Gestalt der verlornen Gattin, deren Nähe, deren liebevollstes Andenken uns jeder Athemzug verkündet. Die innere Fülle und Lebendigkeit gelangt zum Ausdruck durch ein weiteres polartiges Gegenübertreten von Gesang und Begleitung. Beide sind selbständig. Die Gesangmelodie strömt in sich voll und sicher dahin, wie die Empfindung die durch sie getragen wird; ihre Gliederung ist bezeichnet durch die lang ausgehaltenen Töne, die wie Seufzer überall und immer neu wieder anklingen und wunderbar schön in das Gewebe der Begleitung verflochten sind. Ihr Grundzug deutet auf ruhiges Beharren. Diesem tritt nun die Begleitung als das Bewegtere gegenüber und übernimmt es, die ruhelosen, hin und her wogenden Gefühle zu schildern, die des Helden Brust bestürmen, ja zu sprengen drohen. Zwei Violinen und Baß — das ist hier das gesammte Orchester — treten zu einem dreistimmigen fugirten Satze zusammen, der ein viel bewundertes Kunstwerk und mit den Singstimmen ver-

eint die vollste Harmonie erzeugt. Die Begleitung macht den Eindruck einer unaufhaltsamen, stetigen und doch sehr sanften Bewegung. Sie schreitet fast ununterbrochen in Achteln fort, und auch in den Tonfolgen sind, mit Vermeidung fast aller Sprünge, die kleinsten Schritte gewählt, ganze und halbe Töne. Alles deutet auf die äußerste Concentration und auf die möglich größte Bewegung im kleinsten Raume; es ist das zusammen gepreßte und doch so bewegte Gemüth, welches aus jedem Tone zu uns spricht. Unter den Nachahmungen, die sämmtlich höchst wohlklingend, natureinfach und charakteristisch sind, tritt als überwiegend bedeutsam besonders éine hervor, in der sich wie in einem Kerne alles verdichtet was in die Begleitung gelegt ist. Es ist eine kleine chromatische Tonreihe, die im Umfange der Quarte auf- und absteigt, vor und besonders nach Händel zu tausend malen gebraucht. Im递递递 Haupttheil der Arie bewegt sie sich stets absteigend von der Tonika zu der Quinte der Tonart, oder umgekehrt aufsteigend von der Quinte zu der Tonika:



aber je nach den Stimmen in der oberen oder unteren Octave. So oft sie in éiner Stimme auftritt, wird sie (mit zweimaliger Ausnahme) in einer anderen, tieferen oder höheren, nachgeahmt, und zwar umgekehrt oder in entgegengesetzter Richtung, wodurch innerhalb der gezogenen Schranken die so lebendige und doch immer wieder auf denselben Punkt zurück strömende, also scheinbar einförmige Bewegung erhalten wird, welche hier die allein richtige sein kann. Der Mitteltheil enthält das Motiv ebenfalls, aber bei ruhigerem Basse und beim Zurücktreten der übrigen Figuren nur in der oberen Begleitstimme, wo es dreimal auftritt, jedesmal tiefer und in eine entferntere Tonart sich absenkend, welcher der Baß mit einer ebenfalls aus dem Vordertheile entlehnten, aber matteren Tonreihe vergeblich das Gegengewicht zu halten sucht:



so daß die Bewegung hier nicht mehr, wie vorhin, durch Gegenwirkung belebt wird, sondern wie ersterbend nach und nach leise verklingt. In erhöhter Stimmung wird sodann der递Haupttheil wiederholt: und damit vollendet sich ein Gebilde der Tonkunst, das sehr leicht an äußerem Umfange, aber weder an Naturtreue noch an Idealität, weder dem Gehalte noch der Form nach zu überbieten ist. — Beim Vortrage wird man sich hüten müssen, dem Gesange durch übereilte Hast seine Ruhe und Breite zu rauben.

Die Arie steht in Fmoll, in einer Tonart also, von der Mattheson schon früher bemerkte, daß sie, so oft sie bei Händel auftrete, immer etwas besonders Schönes verheiße. Der Mittelsatz bewegt sich in Asdur. Die Modulation ist eine der reichsten, die überhaupt stattfinden kann, denn sie berührt vierzehn Dur- und Molltonarten. So viele vereinte Vorzüge mußten diesem Gesange immer einen besonderen Ehrenplatz sichern, namentlich unter den Künstlern; im eigentlichen Sinne straßenpopulär, wie hunderte von Händel's Opernarien, konnte er natürlich niemals werden. Burney erzählt: »Ombra cara wurde von Geminiani und andern mitlebenden Meistern als einer seiner ersten Sologesänge angesehen. Wahrlich, nicht zu viel des Lobes kann gesagt werden von dieser Arie, in welcher bei kunstvollster Composition, bei einer umgekehrten chromatischen Nachahmung in der Begleitung, der Gesang selbst doch überall so einfach pathetisch gehalten ist. Ich erinnere mich, wie Ruginelli 1747 im Opernhause unter andern leichten italienischen Producten damaliger Tage auch diese Arie absang, und es war mir, als hörte ich in ihr die Sprache der Weisheit und Wissenschaft, in dem übrigen dagegen den leeren Jargon der Stutzer und Zierbengel.“[14]) Diesem Gesange

14) Burney, History IV, 260.

nahe verwandt ist Cara sposa aus Rinald, worauf schon früher (I, 289) hingewiesen wurde. Wie sehr Händel selbst, in Uebereinstimmung mit den Tonmeistern seiner Zeit, Gesänge von so durchaus kunstvoller Form und gediegenem Gehalte für das höchste hielt, was im Fache des Einzelgesanges zu erreichen ist, erfahren wir auch aus einer Mittheilung von Hawkins. „Herr Händel", sagt dieser treuherzig, „betrachtete die zwei Arien Cara sposa und Ombra cara als die beiden besten welche er je machte, und theilte diese seine Meinung dem Verfasser dieses Werkes mit." 15) Wie Händel sich wörtlich ausgedrückt haben mag, bleibt dabei freilich noch immer zweifelhaft; doch können wir daraus sehen, daß er im Urtheil über seine Werke sich der allgemeinen Meinung naiv unbefangen anschloß. Und diese Wahrnehmung werden wir in der Folge noch sehr oft machen.

Ob durch diese eingehende Erläuterung dem Gesange Genüge geschehen ist, muß dahingestellt bleiben. Aber solche Erklärungsversuche sind doch der einzige Weg, auf welchem wir uns dem Geheimniß musikalischer Kunstbildung mehr und mehr nähern können.

Zenobia, wie sich bald herausstellt, ist nicht vom Strome verschlungen, sondern durch einen andern Feindeshaufen gerettet. Fraartes nimmt sie auf und sucht ihr in der wirklich sehr schönen originellen Arie »Lascia pure« wieder Hoffnung und Lebenslust einzuflößen. Ein inniger Wortausdruck ist hier in eine Fülle musikalischer Betonungen gekleidet, noch mehr als bei der früheren Arie ähnlichen Styles »Vuol ch'io serva«. Auch die begleitende Oberstimme ist von größtem Reiz und gewinnt wegen ihrer geschlossenen Form das Ansehen des Herrschenden, dem sich die verschiedenen Gesangmotive unterzuordnen scheinen, obwohl sie sich völlig frei aus dem Worte bilden. Auf diese Weise gestalten sich Sätze, ruhiger, kühler, nicht voll so aufbrausender Leidenschaftlichkeit, wie die der Hauptpersonen des Drama, und doch so musikalisch reich, so dramatisch richtig gehalten, daß ihr reiner Werth als Kunstwerk auch durch Vergleichung mit dem denkbar Schönsten nichts verlieren kann. »Lascia pure«, unmittelbar auf »Ombra cara« folgend, hat eine gefährliche Nachbarschaft, und doch diejenige in der ganzen Oper, welche vorzüglich

---

15) Hawkins, History V, 296.

geeignet ist, den Werth dieser Arie in das rechte Licht zu stellen. Man kann sie mit Damon's Gesängen in Acis und Galatea vergleichen. Auch diese stehen einzig richtig zwischen der überströmenden Fülle leidenschaftlicher Ergüsse der drei Hauptpersonen; und wie es Stimmungen giebt, in welchen man Damon's köstliche Gesänge allen übrigen des Pastorals vorzieht, so ist gleichfalls sehr begreiflich, daß man zu Zeiten an »Ombra cara« theilnahmlos vorbei geht und sich in reinster Freude diesem nachbarlichen Tonsatze zuwendet.

Scene, Palast des Tiridates. Fraartes überbringt die lange begehrte Beute. Die Arie, mit welcher er Zenobia überliefert (Vaga e bella), ist augenscheinlich nach dem „Halleluja" der einstimmigen lateinischen Motette »Silete, venti« (I, 475) gebildet, aber sehr verkürzt und verändert.

Zenobia, den Tigranes zornig abweisend und endlich allein gelassen, giebt ihre Sehnsucht nach dem Gemahl kund in der Siciliana »Fatemi, o cieli«, die von einer sehr gedrückten Stimmung zeugt. Heftiger aber erbittet sie ihr voriges Glück oder den Tod in dem kurzen pathetischen Satze »Troppo sofferse«. Ob die beiden Arien im Drama genau diese Stelle hatten, ist schwer zu entscheiden, da hier manches ausgelassen, und anderes später eingeschaltet wurde. Dasselbe gilt auch von der bedeutend gestalteten fugirten Arie »Spero placare«, die Fraartes singt, und noch von mehreren andern.

Polissena, bei welcher Rhadamist eine Zuflucht fand, will den Bruder schützen, aber nicht zulassen, daß dieser ihr den Gemahl raube. Rhadamist entfernt sich mit Verwünschungen, feurig und schön ausgesprochen in dem Gesange »Vanne, sorella ingrata«, welcher in der Singstimme wie in der Begleitung der Violinen und Oboen bewundernswerth gestaltet ist.

Neue Scene zwischen Tiridates und Zenobia. Rhadamist, als Bote verkleidet, tritt ein und überbringt die Nachricht von seinem Tode. Daß Zenobia ihn heimlich erkennt, veranlaßt den originellen Gesang »Empio proverso cor«, in welchem sie Zeile um Zeile beide anredet, den Einen offen und heftig, den Andern leise und liebevoll, so daß der Tyrann mystificirt wird und sich vertrauensvoll entfernt. Das gequälte Paar ist nun allein und beschließt den Akt mit einem Duett (Se tuo vive il cor), welches sowohl durch schöne Melodie,

als durch contrapunktische und vocale Feinheiten unter Händel's zweistimmigen Gesängen eine hervorragende Stelle einnimmt.

Zu Anfang des dritten Aktes bereden Fraartes und Tigranes eine Empörung, um den Tyrannen, wie Fraartes lebhaft singt (S'adopri), zur Sanftmuth zu bewegen. Wie solches durch Aufruhr möglich war, und wie sie sich ihre persönliche Stellung dabei dachten, müssen wir, wie manches andere, errathen. Natürlich glaubt Tigranes sich dadurch der Polissena nähern zu können, obwohl er sich die Richtigkeit seiner Hoffnungen in zwei sehr zarten, feingegliederten und unter sich sehr verschiedenen Gesängen (»Con vaga speranza« frühere, und »Sò ch'è vana la speranza« spätere Composition) nicht verhehlt.

Zenobia erfreut sich auf's neue der feurigen Liebesversicherungen ihres Rhadamist, dringt aber in ihn, sich zu verbergen. Seine schöne Arie »Dolce bene di quest' alma« ist mit derselben Freiheit nach einem Chorsolo der deutschen Passion („Eilt, ihr angefocht'nen Seelen"; s. I, 445) gebildet, wie die Seite 42 erwähnte Arie nach dem Halleluja der lateinischen Motette.

Aber der Liebenden harrt noch eine große Prüfung. Rhadamist's Versuch, den Tiridates zu ermorden, wird durch Polissena vereitelt, worauf er hingerichtet werden soll; die Arie »Vile, se mi dai vita«, welche die fieberhafte Erregtheit seines Wesens in Melodie und Begleitung auf's glücklichste schildert, ist für den Bühnensänger eine der dankbarsten.

Polissena sucht den verirrten Gemahl vergeblich vom äußersten zurück zu halten und geht zornig von dannen. Ihre Arie »Sposo ingrato« ist in vieler Hinsicht bewundernswerth, auch länger als alle übrigen, dürfte indeß von wenigen Sängerinnen zu bewältigen sein, war aber auch mehr für eine bestimmte Dame, als für den dramatischen Zweck geschrieben[16]), und wurde daher später durch eine

16) für Margherita de l'Epine, nicht (wie Burney behauptet) für Durastanti. Burney fand den ersten Entwurf zu dieser concertirend gesetzten Arie schon in einer früheren Händel'schen Cantate, die mir nicht vorliegt, und spricht sich im folgenden näher darüber aus: »*Sposo ingrato* is a very elaborate and spirited aria concertata, with a solo part for the violin, to display the talents of a Cleg or Castrucci; this air, which Handel composed originally for one of his juvenile cantatas at Hamburgh, *Casti amori*, was now accommodated for the Durastanti [? Margh. de l'Epine] and a great orchestra, giving

andere ersetzt (Barbaro partirò), die, von einfacherer Haltung, musikalisch nicht minder schön, dramatisch aber viel passender ist.

Hierauf folgt die Bravourarie des Tiridates »Alzo al volo«, in der er sich als ein berühmter und großmüthiger Held bespiegelt, ebenfalls für ein damaliges großes Orchester gesetzt, sogar mit zwei Hörnern — den ersten, welche in einer Londoner italienischen Oper zur Begleitung des Gesanges erscheinen. Gleichzeitig machte man auch in Italien schüchterne Versuche, die Hörner begleitend zu verwenden: in der 112ten Oper Scarlatti's (Attilio Regolo aus dem Jahre 1719) wird ein Tanzchor mit Cornetti begleitet, und in seiner 114ten Oper (Griselda, 1721) eine Arie mit zwei ordentlichen Corni di caccia. Aber Händel ließ viel entschiedener drein blasen. In dem zweiten Theile genannter Arie ist die Violinbegleitung bemerkenswerth fein und wirksam.

Wir hören sodann eine schöne pathetische Arie der Zenobia »Deggio dunque« mit Violoncellsolo, eine andere von Rhadamist »Quel nave« — und man sieht der Quälereien Aller durch den einen Nichtswütherich kein Ziel und Ende, als glücklicherweise der Ausbruch der verabredeten Empörung sein Reich wie ein Kartenhaus zusammen wirft. Tiridates geräth auf einen Augenblick in eine armselige Lage, dann aber, durch Großmuth beschämt und erhoben, wieder auf den Weg der Tugend, und beschließt sein Leben wahrscheinlich als ein Muster von Herrscherweisheit und Gattenliebe.

Nun folgen, leichten und frohen Herzens, die Schlußgesänge. Für die Arie der Zenobia »O scemami il diletto« wurde später das reizende und sehr einfach gehaltene Duett »Non ho più affanni« eingeschaltet. Eine prächtige Ouvertüre eröffnet, ein lebhafter kurzer Chor beschließt diese Kette musikalischer Perlen. Daß wir sie der Reihe nach in die Hand genommen und einzeln betrachtet haben, wird uns über manches folgende Singspiel schneller hinweg helfen; denn in dem Einzelnen wie in der kranzartigen Verflechtung des musikalischen Opernschmuckes findet sich augenscheinlich viel Aehnliches, und im Grunde läßt sich doch auch von einer Perle nicht viel mehr sagen, als daß es eine Perle ist.

---

solo parts not only to the violin, but principal hautbois, bassoons, and violoncellos.« History IV, 261.

Einen besondern Rang unter Händel's Opern wird man dem Rhadamist immer zuerkennen müssen, obwohl er von einigen an dramatischen Situationen, von andern an musikalischer und namentlich an instrumentaler Mannigfaltigkeit übertroffen wird. „Wenige von Händel's Opern", sagt Burney, „würden modernen Zuhörern mehr Vergnügen bereiten, als Rhadamist, in welchem so viele vorzügliche Gesänge verschiedenen Styles sind, daß sein innerer Werth, bei einiger Anbequemung an unsere Sänger und den Geschmack unserer Zeit, Aufmerksamkeit erregen und die frühere Gunst erneuern würde."[17]) Vielleicht wäre es besser, wenn unser Geschmack und die Kunst unserer Sänger sich lieber dieser Musik hingebend anbequemen und unterordnen wollten; denn aus dem Gegentheil, aus der Aenderung der Kunstwerke zu Gunsten des veränderten Geschmackes, ist noch niemals etwas Ersprießliches entstanden, so oft man es auch schon gefordert und versucht hat.

Von dem gleich anfangs ausgeführten und oft in Erinnerung gebrachten Beschlusse der Akademie, keinem Zuhörer den Zutritt auf die Bühne zu gestatten, ging man wohl bei besonderen Gelegenheiten ab. In der Ankündigung des Rhadamist zum 14. Mai werden Plätze auf der Bühne für den doppelten Preis, nämlich für eine Guinee ausgeboten.[18]) Aber diese ausnahmsweise Nachahmung eines auf englischen und französischen Theatern damals noch allgemein herrschenden Unfugs muß sich bald nicht bloß als unschicklich, sondern wegen der mannigfaltigeren Verwandlungen und Maschinerien, welche die Opern erfordern, auch als höchst störend erwiesen haben, denn wir lesen später nichts wieder von einer solchen Zulassung.

Wären die erst später eintreffenden großen Sänger schon beim Beginn der Vorstellungen hier gewesen, so würde Rhadamist auf den Kreis der Akademie eine noch nachhaltigere Wirkung ausgeübt haben. Weil aber die Sänger, denen Händel anfangs seine Arien zumaß, nur éine Saison aushielten, wenigstens in diesen Rollen, mußte er nach einigen Monaten für Senesino den ganzen Rhadamist aus dem Sopran in den Contr'alt, für Boschi den Tiridates aus dem Tenor

17) Burney, History IV, 262.

18) »To be admitted on the stage One Guinea.« Daily Courant v. 13. Mai '20.

in den Baß versetzen, und dergleichen mehr, ohne trotz aller Umstellungen und Zusätze den ursprünglichen Fluß völlig wieder erreichen zu können. Nach vollbrachter Umschreibung widmete Händel das Textbuch zu den neuen Aufführungen (Ende 1720) dem Könige mit diesen Worten: „An des Königs Majestät. Sire! Die Protection, welche Ew. Majestät sowohl der Tonkunst im Allgemeinen, als auch einem der geringsten, obwohl nicht am wenigsten pflichtgetreuen von Ew. M. Dienern zu schenken geruhten, ermuthigt mich, Ew. M. diesen meinen ersten Versuch in aller Unterthänigkeit und Ehrfurcht zu überreichen. Ich fühle mich um so mehr dazu bewogen durch das besondere Gefallen, welches Ew. M. der Musik dieses Drama geschenkt haben: welches Gefallen ich, möge dies mir zu sagen verstattet sein, so besonders schätze, nicht als das Urtheil eines großen Monarchen, sondern vielmehr als das eines der geschmackvollsten Kenner der Tonkunst, in welcher bestrebt mich zu vervollkommnen das einzige Verdienst ist, welches ich mir zuschreiben kann, ausgenommen daß ich mich nennen darf" u. s. w.[19]) Der Spielraum für die Sprache

---

19) »TO THE
KING's
Moſt Excellent Majeſty.
SIR,
THE Protection which Your Majeſty has been graciously pleaſed to allow both to the Art of Muſick in general, and to one of the loweſt, tho' not the leaſt Dutiful of your Majeſty's Servants, has embolden'd me to preſent to Your Majeſty, with all due Humility and Reſpect, this my firſt Eſſay to that Deſign. I have been ſtill the more encouraged to this, by the particular Approbation Your Majeſty has been pleaſed to give to the Muſick of this Drama: Which, may I be permitted to ſay, I value not ſo much as it is the Judgment of a Great Monarch, as of One of a moſt Refined Taſte in the Art: My Endeavours to improve which, is the only Merit that can be pretended by me, except that of being with the utmoſt Humility,

SIR,
Your MAJESTY's
Moſt Devoted,
Moſt Obedient,
And moſt Faithful
Subject and Servant,
George-Frederic Handel.«

eines männlichen Freimuthes ist in derartigen Zuschriften allerdings sehr beschränkt. Um aber Händel's unbefangene Aeußerung, es sei nicht das Urtheil des Königs, sondern das des Kunstkenners welches er schätze, recht zu würdigen, muß man nur bedenken, wie knechtisch die Künstler aller Länder seit den Tagen Ludwig's des Vierzehnten nicht den Kunstkenner, sondern die »Maestà« beräucherten. Auch die Dedicationen der Italiener zu den folgenden Londoner Opern liefern einen Beitrag dazu, wie es denn namentlich die herrenlos herumstreifenden Italiener waren, welche überall am schamlosesten und süßesten das Grundgesetz des Servilismus verkündeten, ein gekröntes Haupt sei als solches zugleich die höchste Instanz in Sachen der Kunst und Wissenschaft wie in allen übrigen Dingen.

Die genannte Widmung würde wohl passender vor der Musik gestanden haben; allein es war damals Sitte, die Textbücher damit zu zieren. Die Musik zu Rhadamist wurde gleich nach den ersten Vorstellungen gedruckt, so daß sie uns in der Fassung vorliegt, in welcher sie ursprünglich componirt und aufgeführt ist. Schon am 12. Juli bringt eine Zeitung die Nachricht, „die hochgefeierte Oper" sei im Stich und werde von dem Autor selbst corrigirt;[20]) am 3. December wird die Ausgabe auf den 15. desselben Monats verheißen, gut gestochen, auf schönem Papier gedruckt und sorgfältig corrigirt, so daß man behaupten dürfe (was indeß doch zu viel behauptet war), sie habe in der Ausstattung unter allen in Europa noch herausgebrachten musikalischen Werken ihres gleichen nicht.[21]) Rhadamist erschien denn auch am 15. December, auf feinem holländischem Papier, in einem stattlichen Bande von 123 Seiten in hoch Folio, keineswegs correct und vollständig, aber doch besser ausgestattet, als irgend eine andere Händel'sche oder sonstige Oper aus damaliger Zeit: »Il Radamisto | Opera rappresentata nel regio teatro d'Haymarket composta dal Sigre Georgio Federico Handel | London | Publisht by the Author.« Wir haben dies als eine Art von Selbstverlag anzusehen, den Händel zum Besten seines Freundes Schmidt unternahm. Das Werk wurde bei Richard Meares hergestellt und

20) Post Boy v. 12. Juli '20.
21) Post Boy v. 3. Decbr. '20.

bei diesem wie bei J. Chr. Schmidt verkauft, und „nirgends sonst in England". Ein königl. Privilegium vom 14. Juni '20 sicherte dem Componisten Druck und Verkauf seiner Vocal- und Instrumentalwerke auf vierzehn Jahre und wurde nach Ablauf dieser Frist mehrmals erneuert. Die in der folgenden Saison nöthig gewordenen Zusätze kamen als »Arie aggiunte« in derselben Weise heraus, schon am 30. December '20 angekündigt, am 21. März '21 ausgegeben, und zwar an die Käufer des früheren Werkes gratis. Die Freunde fingen also ihren Selbstverlag sehr uneigennützig, oder, wie die Geschäftsleute sich auszudrücken pflegen, sehr unpraktisch an.

Nach der gedruckten Musik veranstaltete das Hamburger Theater zu Anfang des Jahres 1722 eine Aufführung dieser Oper unter dem Titel Zenobia. Mattheson besorgte mit der Uhr in der Hand die gereimte deutsche Uebersetzung. Diese hamburgische Aufführung ist eines Nebenumstandes wegen bemerkenswerth. Man hatte, den glänzenden Fortgang der Londoner Akademie betrachtend, nichts geringeres im Sinne, als in Hamburg etwas ähnliches zu versuchen. Fünf der vornehmsten Gesandten und Edelleute traten zusammen, unter denen sich der englische Gesandte v. Wich befand, und dessen Secretär Mattheson bekam bei dieser Kunstanstalt eine Stellung, welche der des N. Haym und P. Rolli in London nicht unähnlich war. Rhadamist war die erste Oper, mit welcher diese Verwaltung anfing; alle Arien blieben italienisch. Mattheson erzählt im Patrioten: „Anno 1722 übergab der Hr. Hoffrath Gumprecht das Directorium an Ihre Excellentzen, dem Herrn Grafen von Callenberg, dem Herrn Envoyé von Wich, dem Hn. Conferentz-Rath von Ahlefeld, dem Hn. Envoyé von Wedderkopp, und dem Hn. Desmercieres."[22]) Ein handschriftlicher Zusatz in seinem Exemplar, den er aus Rücksichten nicht drucken lassen konnte, belehrt uns über den Ausgang dieses Kunsthandels. Er schreibt: „Der Vergleich ging auf

22) Der musikal. Patriot S. 190—91. Mattheson rückt Zenobia hier als Nr. 170 an das Ende des Jahres 1721. Ich habe mehrere Textbücher gesehen, alle „gedruckt im Jahr 1722". Schon Mattheson's Betheiligung als Uebersetzer deutet darauf hin, daß dies richtig sein wird. Er erinnerte sich später wohl, daß die Oper schon Ende '21 übersetzt und vorbereitet wurde und verwechselte dies mit der wirklichen Aufführung.

sechs Jahr. Er zerriß aber alsofort im andern dergestalt, daß die übrigen Intereßenten alle auf die Hinterfüße traten, und einen gewissen Cavallier, Alefeld von Jersbeck, gantz allein ließen, welcher das Werck, mit großen Kosten und Schaden, noch zwey Jahr fortsetzte, sich sodann mit einer guten Summe von den beyden noch folgenden loßkauffte, und die Opera, in recht schönem Stande, an baulichem Wesen, an theatris, an Kleidern rc. den Schottischen Erben, Gumprecht und seinen Weibern, wieder überließ. So geschehen d. 15. Mertz 1726. Auf Ostern 1727 trat dieser wieder ab und wurden subscriptiones angenommen." Eine eingehende Schilderung dieses Zustandes, wie sie sich aus Flugblättern, Satiren und sonstigen Urkunden der Zeit geben ließe, würde uns in einen Abgrund von Gemeinheit führen, in dem sich nicht einmal mehr, wie doch früher in Keiser's besten Tagen, frische productive Kräfte hervorthaten. — Die alte Hamburgische Handschrift des Rhadamist wird noch jetzt in der Berliner Bibliothek aufbewahrt.

Die dritte neue Oper der Akademie, Narciß (Narciso), von Rolli gedichtet, von Domenico Scarlatti componirt, von Roseingrave einstudirt, erlebte nur fünf Vorstellungen.

Wie Burney und andere berichten, hatte Thomas Roseingrave die Musik mit aus Italien gebracht und in Abwesenheit des ihm befreundeten Componisten hier zur Aufführung eingerichtet. Dies ist ein Irrthum, Scarlatti war selber herüber gekommen. Auch Er hoffte bei der Akademie sein Glück zu machen, ja ihm besonders waren so schöne Aussichten eröffnet, daß er sogar seine Capellmeisterstelle an der Basilika des Vatikan fahren ließ und im August 1719 nach London wanderte.[23]) Einen Bruder seines Vaters, Francesco Scarlatti, bis-

23) »Gennajo 1715 [erwählt] Domenico Scarlatti, figlio del cav. Alessandro, di Napoli, scolaro in Roma del Gasparini, partì per Londra in Agosto del 1719.« Baini, Palestrina II, 282. Wenn Heinichen ihn in einem 1728 herausgegebenen Werke (Der Generalbaß in der Composition. Dresden 1728. 4.) noch römischen Capellmeister nennt, muß man dies so verstehen, daß er ihn vor 1720 als solchen persönlich kennen gelernt, von seinen späteren Schicksalen aber nichts weiter erfahren hatte. Drückt er sich doch so aus — („eine Cantate des berühmten Sigr. Alessandro Scarlatti, des ältern zu Neapolis: denn der jüngere Scarlatti ist in Rom Capellmeister", S. 797) —, daß man annehmen muß, es

her nicht einmal dem Namen nach bekannt, brachte er mit, und dieser gab noch am 1. September '20 ein Concert größtentheils von eignen Compositionen.[24]) Wir haben also daran, bei Abgang sonstiger Nachrichten, einen Anhalt, wie lange wohl die Scarlatti in London gewesen sein mögen.

Ist nun die Anwesenheit eines so tüchtigen und gefeierten Mannes, wie Domenico Scarlatti war, den Londoner Musikern und Kunstfreunden später ganz entfallen, so muß er sich in seinen Erwartungen ganz außerordentlich getäuscht und nicht einmal Gelegenheit gefunden haben recht vor die Oeffentlichkeit zu kommen. Wer London kannte, hätte ihm dies voraussagen können. Sein berühmter Vater hatte zwar ein großes Gewicht, so daß es nicht schwer hielt dessen Concerti ecclesiastici während der Anwesenheit des Sohnes und Bruders in London zum Druck zu bringen. Domenico selber war der größte italienische Clavierspieler, der Einzige aus der ganzen Zeit, dessen Compositionen neben den Bach'schen und Händel'schen noch jetzt als klassisch und grundleglich dastehen. Auch hatte er nach Händel's Abreise aus Italien für den Marchese Ruspoli in Rom und sonstwo schon mehrere Opern componirt, die mit den besten Erzeugnissen seines unerschöpflichen Vaters vereint gewiß einen ansehnlichen Koffer füllten und für die Engländer musikalische Nahrung auf viele Jahre zu enthalten schienen. Aber er wußte nicht, was diese gefräßige Nation auch in der Kunst verschlingen konnte; und da man die komische Musik vorläufig ganz ablehnte, so mußte ihm sein Vorrath gar sehr zusammen schmelzen. Seinem Clavierspiele konnte wohl niemand Bewunderung versagen; aber weil es Händel war, neben dem er jetzt zum zweiten mal stand, wurde er leider nur zu bald gewahr, daß ihm sein italienisches Publikum fehlte, daß er sich hier nicht in seiner, sondern in Händel's Heimath befand, auf einem fremden Boden,

---

habe zwei Scarlatti mit dem Vornamen Alessandro gegeben, und so hat es Walther (Musikalisches Lexicon S. 546) denn auch verstanden.

24) »For the benefit of Signor Francisco Scarlatti, brother to the famous Alessandro Scarlatti. At Mr. Hickford's Great Room in James'-street, near the Hay-market, this present Thursday, being the 1st of September, will be perform'd, a Consort of vocal and instrumental Musick, by the best Masters. The greatest part of his own composition.« Daily Courant v. 1. Sept. '20.

und ohne die Gabe des frohen Weltsinnes, der Universalität und des Eingehens auf die Gefühlsweisen fremder Menschen und Völker, die sein gegnerischer Freund in so vollem Maaße besaß. Auch kam es zwischen ihnen nicht einmal zu lebhafter Rivalität; man wollte Vocalmusik, man wollte Opern: und auf diesem Gebiete konnte der große Claviermeister nie das volle Bürgerrecht erlangen.

Allerdings hatte Scarlatti in England begeisterte Verehrer, die ihn in seinem Fache über alle Mitlebende erhoben. Sein Irrthum bestand nur darin, daß er glaubte, diese Freunde bildeten dort die Mehrzahl und leiteten die öffentliche Meinung. Er glaubte, ganz England denke von ihm wie der Oberst Blathwayt, ein Schüler seines Vaters, der jetzt im Directorium der Akademie saß, und wie Thomas Roseingrave.

Thomas Roseingrave war Domenico's Schüler, ein enthusiastischer sonderbarer Irländer, der als eine der damaligen musikalischen Persönlichkeiten Londons, und weil er unserm Händel die Ehre anthat sein Gegner zu sein, hier nicht ganz übergangen werden kann. Er war der Sohn eines Kirchenmusikers in Dublin und ein talentvoller junger Mann; daher gewährte ihm das Capitel zu St. Patrick in seiner Vaterstadt eine Pension zu einer italienischen Reise. Ums Jahr 1710, als Händel aus Italien heimkehrte, pilgerte Tom Rosy dorthin. „Auf dem Wege nach Rom in Venedig angekommen — so ließ sich Burney von ihm erzählen —, ward er, als ein fremder Virtuose, in das Haus eines Edelmannes zu einer musikalischen Akademie geladen, wo man ihn, unter Anderen, ersuchte am Harpsichord Platz zu nehmen und die Gesellschaft mit einer Probe seiner Kunst zu erfreuen. Mit gutem Muthe und behenderen Fingern, als gewöhnlich, begann er, und glaubte sich selbst übertroffen, auch auf die Beifall klatschende Versammlung einigen Eindruck gemacht zu haben. Nachdem nun von einer Schülerin Gasparini's eine Cantate gesungen war, die der Meister selber begleitete, trat ein ernster junger Mann, in Schwarz gekleidet und mit einer schwarzen Perrücke, aus dem Winkel hervor, in welchem er, so lange Roseingrave spielte, ruhig und aufmerksam gestanden hatte, und begann auf Verlangen ebenfalls etwas vorzutragen. Roseingrave glaubte, wie er später sagte, zehn hundert Teufel hätten das Instrument besessen, denn nie hatte er eine solche

Ausführung und einen solchen Effekt für möglich gehalten. Das Spiel des schwarzen jungen Mannes übertraf alles, was Er jetzt konnte oder je zu erreichen hoffte, so sehr, daß er sich gern die Finger abgehauen hätte, wenn ein passendes Instrument zur Hand gewesen wäre. Sich nach dem Namen des außerordentlichen Spielers erkundigend, wurde ihm gesagt, es sei Domenico Scarlatti, der Sohn des berühmten Cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave berührte einen Monat lang kein Instrument, schloß sich dann aber innig an den jungen Scarlatti an, folgte ihm nach Rom und Neapel, und blieb fast immer in seiner Gesellschaft so lange er in Italien war."[25]) An Begeisterung fehlte es diesem Irländer also nicht; und wenn Enthusiasmus, wie Göthe sagt, der Schlüssel ist, der die Pforten der Kunst öffnet, so war Tom Rosy auf dem besten Wege. Aber wie er sich in dieser Geschichte zeigt, bewährte er sich im ganzen Leben; der musikalische Spleen blieb bei ihm vorwaltend. Oft in der Nacht eilte er an's Clavier, und wenn er einige Griffe und Contrapunkte gemacht hatte, kroch er wieder in sein Nest zurück. Er gehörte zu den Pedanten, die Palestrina eine ausschweifende Verehrung widmeten; Mobilien und Wände seiner Schlafkammer waren mit Papierstreifen beklebt, auf denen besonders vorzügliche Stellen des alten Vaters der Kirchenmusik verzeichnet standen. Zuletzt wurde von all der Phantasterei, bei welcher doch nichts heraus kam, als einige formlose Phantasien, einige schulfüchsige harte unklare Doppelfugen, einige mäßige Cantaten, Arien und dergleichen, und von einer unglücklichen Liebe sein Nervensystem so zerrüttet, daß ihm schon der bloße Klang zuwider war, und so endete ein Leben voll Plage und Unruhe in Musiküberdruß.

Im Mittsommer 1713 kehrte er über Paris nach Dublin zurück, wie wir aus einer Empfehlung sehen, die ihm der Gesandtschaftssecretär Prior an Swift mitgab[26]), welchem er sodann etwas auf der Orgel vorspielte. Darauf begab er sich nach London, um für sein Talent einen größeren Wirkungsplatz zu gewinnen. Unserm Händel war er, wie alles Ungesunde, unleidlich.

---

25) Burney, History IV, 263—64.

26) Prior an Swift, Paris, 16. Aug. '13. In Swift's Briefwechsel.

Dies nun war der Mann, an den sich Scarlatti gewiesen sah und dem er seine Werke um so mehr anvertrauen mußte, da er selber wohl nicht die Fähigkeit besaß, ein Orchester gut anzuführen, noch viel weniger, sich ein solches aus den hier zusammen gewürfelten groben und feinen Elementen erst zu bilden. Unter solchen Verhältnissen entstand seine Oper Narciß, eine farb- und so zu sagen muthlose Musik, der Roseingrave einige Gesänge eigner Composition beifügte, die mit diesen vereint auch auszugsweise gedruckt, aber bald wieder verschollen und vergessen war. Die Tage, welche Mimo Scarlatti in London zubrachte, können nicht seine glücklichsten gewesen sein. Doch gegen Händel ließ er sich durch englische Schicksale und Freunde nicht einnehmen: Beweis genug für eine urbane Künstlernatur.

Porta, Scarlatti und Roseingrave waren also für die Akademie nicht mehr vorhanden. Ein gleiches würde dem guten Galliard widerfahren sein, wenn er, auf den Rath seiner Freunde hörend, sich auch zugedrängt hätte. Aber Bescheidenheit macht weise. Er stand von einem Unternehmen ab, welchem er nicht gewachsen war, und fand für sein Talent bald einen ganz vergnüglichen Wirkungsplatz. Der englische Sänger Gordon bewährte sich ebenfalls nicht, und Margherita de l'Epine war allerdings vor zwanzig Jahren eine reizende Sängerin gewesen. Sie heirathete Dr. Pepusch; Gordon und Roseingrave gingen ganz in das englische Lager über.

Hatte die Akademie sich auch nicht entfernt eine nationale Aufgabe gestellt, so wollte sie es doch zuerst möglichst mit inländischen Musikern und mit der Schule Scarlatti's, des anerkannt größten der lebenden Operncomponisten, versuchen. Dieser Versuch mißlang. Daß die Gründer der Akademie über die künstlerische Einrichtung und Leitung des Institutes anfangs wenig im Klaren waren, geht daraus unzweideutig hervor. Einig war man nur in dem Bestreben, an Sängern wie an Tonsetzern das möglich beste zu gewinnen. Händel allein die Leitung zu übertragen, wäre dem Hofe ganz recht gewesen, widersprach aber zum Theil schon deßhalb den Neigungen vieler Tonangeber; und es war für Händel kein Unglück, daß er sich den Boden für seine Wirksamkeit erst erkämpfen mußte.

Zweiter Jahrlauf: vom 19. Novbr. '20 bis zum 5. Juli '21.

Man berief nun im Sommer 1720 den Hauptvertreter der auf Scarlatti folgenden, also nächstältesten Richtung im musikalischen Drama — Giovanni Bononcini, dessen Werke hier längst beliebt waren. Er hielt sich damals in Rom auf, was wir aus der Dedication seiner Cantaten an Georg I. entnehmen.[27]) Die Berufung wurde hauptsächlich durch den jungen Grafen Burlington vermittelt. Als dieser seine erste italienische Reise machte — in den Jahren 1714 und '15 — hörte er im Capranica-Theater zu Rom die Oper Astarto und fand ein großes Vergnügen daran. Ihn hieran erinnernd in der Zuschrift des Textbuches dieser Oper, fügt Paolo Rolli hinzu, die Approbation des Grafen sei nicht nur die Ursache gewesen, daß man das Werk auch in der englischen Akademie aufzuführen beschlossen habe, sondern auch, daß der Componist selber herübergekommen sei und seine Oper durch Hinzufügung neuer Schönheiten der Gunst seines edlen Patrons nur desto würdiger zu machen gesucht habe.[28]) Burlington gehörte später eben nicht zu den Hauptbeschützern Bononcini's.

Mit dieser Oper wurde am 19. November der neue Jahrlauf begonnen. Astarto konnte noch in derselben Saison 23 mal wiederholt und im ganzen 30 mal gegeben werden. Die mehrfach, auch von Caldara componirte Dichtung war von Apostolo Zeno (obwohl Rolli dies verschweigt) und zuerst 1708 in Venedig aufgeführt. Walsh druckte eilig die Gesänge und Instrumentalsätze dieser „hochgefeierten Oper", ebenfalls wie Rhadamist „schön gestochen und vom Autor sorgfältig corrigirt"; und sie erschien auch in einem ganz klaren und reinlichen, obwohl keineswegs schönen noch correcten Drucke.[29])

---

27) »Io sono uno di questi ultimi, che qui mi trovo, chiamato da Roma per servizio della Reale Accademia di Musica.« Bononcini, Cantate e Duetti. Londra, 1721.

28) Vgl. Burney, History IV, 267. Eine Aufführung des Astarto in der Capranica wird auch bei Allacci (Dramaturgia p. 123) angegeben, die Musik aber dort und bei Gerber (A. Lex. II, 191) dem Bologneser Predieri zugeschrieben, was demnach nicht richtig sein kann.

29) Astartus an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre for the Royal Accademy Compos'd by Bononcinj. London, J. Walsh. 88 Sei-

Die Musik hat Burney eingehend durchgenommen und über jeden Gesang seine Meinung nieder geschrieben. Ich würde ihn hier gern für mich reden lassen, wenn in seiner umständlichen Beschreibung die Züge des Bononcini'schen Kunstcharakters nur einigermaßen wieder zu erkennen wären. Er wundert sich, nach „sorgfältiger und treuer“ Untersuchung, wie ein solches Werk einer früheren Zeit selbst in der Kindheit des Geschmackes so viel Vergnügen bereiten können; und wir müßten uns vielmehr wundern, wenn eine so sehr für die Fassung, die Neigung, das Verständniß der Zeit zugerichtete Musik dies nicht gethan hätte. Er bekennt, keiner einzigen Arie begegnet zu sein, der man Originalität oder eine selbständige Melodie nachrühmen könne, noch viel weniger der Zartheit und dem Pathos, wofür Bononcini doch selbst von solchen Lob erhalten, die ihm übrigens reiche Erfindung und tiefe Wissenschaft absprachen[30]); und wir glauben mehr oder weniger deutlich in jedem Gesange das gar nicht zu verkennende Gesicht dieses Componisten zu erblicken, das Gefällige, Glatte, Zarte und Anmuthige, und wissen auch, daß mehrere dieser Lieder zu englischen Worten weit und breit gesungen wurden. Die Oper gehört zu den drei Werken — Astarto, Crispo, Griselda —, aus denen man ihn am besten erkennt; und obwohl das Endurtheil über Bononcini nicht zurückgehalten werden soll, wollen seine Tonwerke doch zunächst nicht gemeistert, sondern in ihrer Eigenthümlichkeit begriffen sein. Wir werden weiter unten insgesammt darauf eingehen.[31])

Schon durch Senesino's Ankunft war die Lust an den Opernspielen außerordentlich gesteigert. Allerdings konnte nur Händel seinem großen Talente auf die Dauer Bedeutendes, Mannigfaltiges und immer Neues bieten, wie es denn auch die erste Vorstellung des erneuerten Rhadamist war, bei welcher die Zeitungen seiner Ankunft, seiner Leistungen und seiner zweitausend Guineen mit Erstaunen ge-

---

ten in Folio. Als erschienen angekündigt in Daily Post vom ersten, und Daily Courant vom dritten April '21.

30) Burney, History IV, 273.

31) Astarto kam im Jahre 1721, schon vor Rhadamist, auch in Hamburg zur Aufführung und zwar ganz italienisch. Vgl. Mattheson, musikal. Patriot S. 190.

dachten.[32]) Aber alles, was an Aeußerlichkeiten geeignet ist ein zeitliches Uebergewicht zu verleihen, besaß Bononcini. Man wundere sich daher nicht, wenn die Beschreibung der nächstfolgenden Jahre hier etwas anders ausfällt, als in den Schriften, die bisher davon gehandelt oder, bei Umgehung genauer Untersuchungen, eigentlich nur darüber gemuthmaßt haben; man mache sich darauf gefaßt, Bononcini zeitweilig zur Herrschaft gelangen und Händel zurückstehen zu sehen.

Als nächste Neuigkeit gab man am 1. Februar '21 ein Werk unbekannten Ursprunges unter dem Titel „Arsaces, oder *Amore e Maestà.*" Vielleicht hatte Bononcini einiges dazu beigesteuert. Die Vermuthung liegt aber nahe, daß es das Werk eines neuen Componisten war, nämlich des Filippo Mattei genannt Pippo, des bewunderten Violoncellspielers der Akademie. Wir begegnen ihm in London seit dem Anfange des Jahres 1719; er führte in verschiedenen Concerten eigne Compositionen auf, meistens in Gemeinschaft mit dem Geiger Carbonelli, welcher bei der Akademie die erste Violine spielte.[33]) Wenn man ihm diese Oper zuschreibt, wird seine Betheiligung bei der folgenden desto erklärlicher.

Die heftigen Parteien für Händel und für Bononcini waren im Entstehen. Man versprach sich nun von einer Oper, in welcher

32) »Signor *Nicoleni* [!], the famous Italian Eunuch, is newly arriv'd here from Venise, and sung last Wednesday night [28. Decbr.] at the New Opera with great applause, 'tis said the Company allows him 2000 Guineas for the Season.« Applebee's Orig. Weekly Journal v. 31. Dec. '20. Das andere Wochenblatt, welches dieser Vorstellung des Rhadamist erwähnt, bei welcher der Hof zugegen war, sagt ebenfalls »the famous *Nicolini* performed with his wonted applause« (Mist's Weekly Journal or Saturday Post v. 31. Dec. '20); im größeren Publikum muß man ihn daher längere Zeit mit dem Löwenkämpfer aus Hydaspes, dem sprichwörtlich gewordenen Ritter Nicolini, verwechselt haben.

33) In einem Concerte am 13. Febr. '19 wurde unter andern gespielt »A Concerto and Solo for the Violin by Mr. Carbonelli, and Mr. Pipo.« (Daily Courant v. 12. Febr. '19.) Am 28. Febr. desselben Jahres fand ein anderes Concert in vier Theilen statt, von denen Pippo den zweiten componirte. — Am 14. März '22 zu Carbonelli's Benefiz in Drury-Lane war die zweite Nummer »A Concerto on the Bass Violin, composed and performed by Sig. Pippo.« Daily Courant v. 12. März '22.

beide Componisten auftraten, ein ganz besonderes Vergnügen. In Italien war diese Theilung der Arbeit schon vielfach versucht, obwohl selten mit so spannender Neugier, wie jetzt in London. Auf solche Weise entstand die Oper Muzio Scävola. Händel bekam den letzten Akt, Bononcini den mittleren; den ersten, der unter allen Umständen der unerheblichste war, gab man dem genannten Signor Pippo.

Muzio Scävola. 1721.
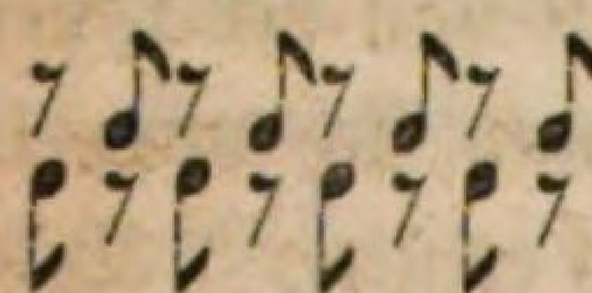
Paolo Rolli, „italienischer Secretär der Akademie", suchte die Worte zusammen und schrieb das Textbuch dem Könige zu.

Händel's Musik ist im Original erhalten. Weil von der Oper nur ein geringer Theil gedruckt wurde[34]), muß man sich doppelt freuen, daß auch noch die Partitur des ganzen Werkes existirt.[35]) Wir können also durch Vergleichung der Leistungen unserer drei Meister noch jetzt an dem Vergnügen der Akademie in etwas theilnehmen.

Pippo bietet uns, nach einer ziemlich langen aber schwachen Ouvertüre, eine Reihe angenehmer Gesänge, denen jedoch Eigenthümlichkeit und ein wirkungsvoller dramatischer Zusammenhang abgeht. Seine Arien enthalten recht schöne Melodien, sind sangbar und natürlich, aber niemals reich gebildet, niemals aus drängender innerer Fülle hervor gequollen, wie man besonders bei solchen Gesängen wahrnimmt, die nur als ein frei aus der Tiefe des Gemüthes kommender Ausdruck Werth haben können, z. B. »Degno d'amor tu sei.« Hier sieht man den Musiker, der die Töne nach einem vorgesetzten Zwecke gefühlvollen Ausdruckes mühsam fortschiebt und nur stellenweise in Fluß kommt, nicht den Tondichter, der in frei innerlicher Aeußerung alles Zweckliche vergißt. Mancher Gesang ist gut an sich, nur zu leicht befiedert für Wort und Sache; klein, mitunter tändelnd kleinlich. Die Begleitung ist etwas philiströs und einförmig, in diesen Grenzen aber natürlich und gefällig. Sehr häufig

34) The favourite Songs in the Opera call'd Muzio Scaevola. London, J. Walsh. [1721.] 21 Seiten in Folio, enthaltend: eine Ouvertüre und vier Gesänge von Bononcini, drei von Händel und einen von Pippo, aber ohne Angabe der Componisten.

35) Neuere Abschrift im Britisch Museum: Add. MSS. 16, 108. Das Exemplar vom Hamburgischen Theater befindet sich in der Berliner Bibliothek.

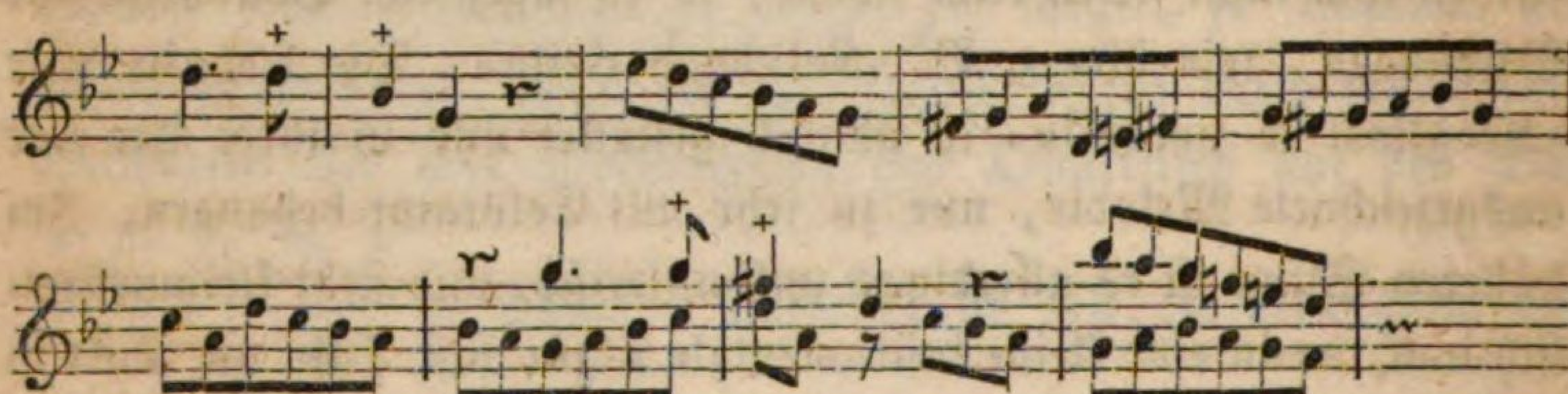
spielt die erste Violine die Singmelodie im Einklange mit; die zweite Violine bildet dann wohl die Mittelstimme und die Viola den Baß ohne weitere Zuthaten, doch ist gewöhnlich auf eine passende Abwechslung zwischen dem ersten und zweiten Theile der Arie Bedacht genommen. Hin und wieder trennt sich die Begleitung mehr von dem Gesange ab und sucht ihm selbständiger gegenüber zu treten, wie in dem Vordertheil der Arie »Tutti pensieri miei«. Aber wenn Händel diese Begleitung  wählt, so entfaltet sich etwas Bedeutendes, während hier dieselbe Figur durch beständiges Antworten der drei Oberstimmen des Quartettes auf den Baß  in Spielerei aufgeht; sie soll die Bewegung des Herzens andeuten, aber das Herz eines wahrhaft bewegten Menschen schlägt anders. Diese kleinen Meister sind immer besorgt, wir möchten vergessen, daß die Kunst der Töne eigentlich weiter nichts sei, als ein anmuthig heiteres Spiel, dem Tiefen und Formlosen gleich abhold. Pippo schließt seinen Akt mit einem kurzen accompagnirten Recitativ, was unmöglich von besonderer Wirkung gewesen sein kann. Ueber seine Musik war also das Urtheil leicht gesprochen. Man zollte seinen Leistungen auf dem Violoncell volle Bewunderung und gab ihm den Rath, seine künstlerische Kraft als Spieler zu bethätigen, aber sich nicht mit dem Componiren den Kopf zu zerbrechen.

Bononcini's Ouvertüre ist den Gesängen, welche Walsh herausgab, vorgedruckt; doch wohl nur, weil sie leichter auszuführen war, als die von Händel, mit der sie übrigens nicht im entferntesten verglichen werden kann. Auch ist sie wesentlich nichts, als eine Erneuerung der alten Instrumentaleinleitung, die hier schon 1708 als Ouvertüre zu Thomyris bekannt wurde, aber auch wohl schon wieder vergessen war. Natürlich blieb es Bononcini unbenommen, auch von früheren Opernarien zu benutzen was ihm passend schien. Seine Gesänge stechen vortheilhaft ab von denen des Pippo. Gleich die erste Arie »Si, t'amo, o cara« hat eine breitere Melodie, eine reichere und auch freiere Gestalt; und so ist es durchgehends. Auch die Begleitung hält er selbständiger. Er ist ein entschiedener Liebhaber der

concertirenden Schreibart, in welcher er sich schon vor zwanzig und mehr Jahren kurz nach Scarlatti und Keiser festsetzte. Ueber die damals zur Geltung gelangten kleinen Nachahmungen und Zwischensätzchen geht er noch jetzt nicht wesentlich hinaus, nur wählt er sie nicht so sorgfältig charakteristisch, wie die genannten Kunstgenossen, sucht sie aber zu möglichst großen Formen auszudehnen, wodurch denn sehr häufig nur ein populäres Nichts entsteht. In diesem Kreise gerathen ihm nicht selten recht schöne, so zu sagen echt Bononcini'sche Bildungen, wie hier z. B. »Selvagge deità«. Die lebhafte Arie »Scogliesi la porcella« ist ähnlich gestaltet und in ihrer Art eine ausgezeichnete Melodie, nur zu sehr mit Coloratur behangen. Im höheren Sinne ist es allerdings unkünstlerisch, und sieht kleinmeisterlich aus, wenn eine kleine instrumentale Figur fast Takt um Takt in den Gesang hinein spricht; Scarlatti weiß sich schon durch die Wahl der Motive vor diesem Abwege viel mehr zu hüten. Neben solchen Gesängen nun, die ihren unschuldigen Tag für sich leben, finden sich andere, welche zu einer Vergleichung mit Händel geradezu herausfordern. »Tormento fiero« zum Beispiel ist ein solcher Satz, bei welchem eine pathetische Melodie versucht und in dem Stimmgewebe Kunst, Wohlklang und harmonische Fülle angestrebt wird. Bononcini hatte inzwischen, nach Aufführung des Astarto, den Rhadamist gehört; nun wollte er es in den gepriesenen Stellen mit ihm aufnehmen. Aber daß er hier bloßer Nachahmer, den äußeren Effekt eines nicht italienischen Meisters beneidender Nachahmer war, wollte er weder Andern noch sich selbst gestehen, noch weniger, daß seine Kräfte auf keinen Fall eine ebenbürtige Leistung zuließen. Es ist kein Schwung, kein Halt in seiner Composition, oft fällt er in das einfach Liedmäßige ab, oft in das Gesuchte; der glatte Italiener wird hier steif und trocken, Fluß und Kunst fehlen, und von der Schönheit, die inmitten reicher Blattumhüllung von Innen aufblüht, wie bei Händel überall in solchen schönsten und kunstvollsten Erzeugnissen, ist hier nichts zu sehen.

Nach dem Gesagten können wir uns über den Theil, welchen Händel bearbeitete, kurz fassen. Seine »Ouverture pour Act 3 de Muzio«, wie die Ueberschrift lautet, rauscht lebhaft vorüber. In der Fuge, so frei er auch damit schaltet, verliert man das Thema nie aus

dem Gehör, und selbst wo er nur mit tändelnden Zwischensätzen beschäftigt scheint, weiß er es im Basse gleichsam als Begleitung derselben immer fest zu halten. Alles ist äußerst durchschlagend und eingänglich für Jedermann; aber auch die Gelehrten fanden daran zu bewundern. Händel beantwortet die kleine Terz d — b, den Schritt von dem zweiten zum dritten Tone im Thema, mit dem halben Tone g — fis:



was gegen die Fugenregel ist. Man nehme f statt fis, so geräth man in die nach ut re mi fa sol la richtig angelegten stillen Mönchsgänge, aber das erhöhte Lebensgefühl, welches Händel durch Ueberschreitung der Regel aussprach, ist verschwunden. Geminiani besonders soll über diesen unscheinbaren und doch kühnen Ausweg, über diese unerwartete Wirkung durch das denkbar kleinste Mittel erstaunt gewesen sein und in italienischer Ueberschwenglichkeit ausgerufen haben, dieser halbe Ton gegen die Regel sei eine Welt werth.[36]) Mattheson setzt gar bescheiden hinzu: „Was will das sagen? Nichts!" denn wahrscheinlich fiel ihm ein, daß auch contrapunktische Stümper, auch Er und Keiser, diese Regel schon vielfältig übertreten hatten. Aber unter den Fugenmeistern ist dieses Nichts eine große Seltenheit, und bei Bach habe ich es noch nicht angetroffen.

Die erste Arie »Lungo pensa« für Signora Durastanti, den Worten und dem Charakter der dramatischen Person vorzüglich entsprechend, ist in dem Styl des Liedes aus Acis und Galatea „Fort, du süßer Sängerchor" componirt, ohne dadurch zu einer unselbständigen Copie herabzusinken. Gewisse Grundformen lassen sich in Händel's Melodiebildung immer erkennen, gewisse klassische Muster dieer

---

36) »Quel semitono vale un mondo!« sind seine Worte wie Mainwaring (Memoirs p. 44) sie angiebt. Vgl. Mattheson's Uebersetzung S 38.

sich selber schuf und sodann für passende Gelegenheiten im Auge behielt.

Man wird in dem dritten Akt des Muzio wenigen Sätzen begegnen, die nicht ausgezeichnet wären. Das Ganze ist in frischer Lust geschaffen, zum größten Theile sogar mit Sorgfalt aufgeschrieben. Ueberall giebt er sich selbst. Eine Nachahmung irgend einer der gepriesenen Eigenthümlichkeiten Bononcini's läßt sich nicht bemerken, man müßte denn die Eleganz dahin rechnen, welche bei diesen Gesängen mehr hervorsticht, als bei manchem andern Werke Händel's. Doch auch diese fließt aus innerer Quelle als eine echt Händel'sche Eigenschaft, die sich nicht einmal richtig von Bononcini lernen, obwohl im Wettkampfe mit ihm höchst passend verwerthen ließ. Händel bleibt hier durchaus seiner Art treu, nach welcher er dem großen Haufen wohl entgegen kommen, ihm aber nicht auf Kosten der Kunst ein Opfer bringen konnte. Seine Arien sind überall größer, als die der Italiener, aber er hat sie auf die prächtigsten, eingänglichsten Melodien gebaut. Der unmittelbare Eindruck während der Aufführung mußte sich nothwendig für Händel aussprechen. Solches geschah auch, und das genügte ihm. Aber mit einer weniger ausgezeichneten Composition würde er unter den damals herrschenden Geschmacksneigungen diesen Sieg schwerlich errungen haben. Man muß das Walten eines guten Geschickes darin erkennen, daß die Menschen hartnäckig nur seine besten Leistungen gelten ließen: das stählte ihn und trieb ihn höher und höher, zur selben Zeit, als der Beifall des Tages, die Ueberschätzung des Unbedeutenden und Nichtigen, den Bononcini und viele Andere verdarb.

Mit klugem Bedacht richtete er die Arien nach den Fähigkeiten seiner Sänger ein; aber auch hier beharrte er stolz auf seinem künstlerischen Standpunkte. Er wußte, daß Miß Robinson nicht die große Sängerin war, welche ihre Freunde und fast alle Opernbesucher in ihr erblickten, suchte daher mit großer Mühe (wie seine Handschrift zeigt) die Musik ihren Kräften anzupassen, entschloß sich aber vorkommenden Falls lieber zu einer vollen, gebundenen, die Singstimme tragenden und deckenden Begleitung, als zu unpassenden Balladenmelodien. Daß die Dame ihm dieses nicht dankte, sondern mit Bononcini's Liederchen besser zufrieden war, werden wir später er-

fahren. Selbst eine so wundervolle Arie wie »Ah dolce nome« scheint sie ebenso wenig gewürdigt, als Händel's zarte Fingerzeige zu ihrer Ausbildung verstanden und benutzt zu haben. Der Prachtgesang für Boschi »Volate più de' venti« zeigte den schwachen Versuchen der Italiener gegenüber, wie man naturgemäß für Baß schreiben müsse; der gleich vortreffliche »Il confine della vita« zeigte dasselbe für Senesino's Stimme, obwohl auf eine gänzlich verschiedene Weise. Einem andern trefflichen Sänger, dem Berselli, gab er in »Cara, se ti vedrò« eine seiner allerschönsten gesangreichsten Sicilianen. Nichts geringeres kann von den beiden Duetten gesagt werden, die unter sich wieder, je nach dem Paare, welches sie singt, so durchaus verschieden sind. Was wollten Bononcini's Melodien gegen solche Musik bedeuten! Es war nicht möglich, ein musikalisches Programm eindringlicher und entschiedener auszusprechen, als hier durch Händel geschehen ist. Er schrieb dieses köstliche Werk in dem Monate vor der Aufführung, wie das Ende seiner Handschrift besagt: »Fine.| G F H. | London March 23. 1721.«

So endete der denkwürdige Versuch. Die Wirkung war bedeutend, aber keineswegs so entscheidend, wie Mainwaring und mehr oder weniger auch Hawkins, Burney und ihre Nachsprecher vorausgesetzt haben; sie war der Anfang, die Verwicklung, nicht die Lösung des musikalischen Streites. Diese Oper brachte also die Parteien nicht zum Schweigen, sondern rief sie ganz eigentlich erst hervor; erst mit der Aufführung des Muzio begannen die heftigen Verhandlungen über den Unterschied der Schreibarten von Bononcini und Händel.

Am 7. Januar '23 gab man die Oper in Hamburg, ebenfalls ganz italienisch.[37])

---

37) Mattheson sagt im musikal. Patrioten S. 191: „von Hn. Händel's Composition. Andere nennen einen: Giovanni"! Seine Vergeßlichkeit, die sich hier auf's neue bekundet, ist an diesem Orte um so auffallender, da er nur fünf Jahre vorher folgendes drucken ließ: „Sonst ist hier am 7ten dieses Monaths [Jan. 1723] abermahl eine neue Opera vorgestellet worden, welche den Titel: Muzio Scevola führet. Sie ist zwar an sich selbst ganz Italiänisch gesungen; doch in eine feine prosam übersetzet, und dazu mit einem Teutschen Vorspiele gezieret worden. Soviel Actus darin befindlich sind, ebenso viel Componisten haben sich auch dabei signalisiret. Nehmlich drey. Die erste Handlung hat Buononcini gemacht [!]; die andere Mattei (welcher unter dem Namen Pipo, i. e. Filippo, in dem Orchestre zu

Auf Muzio Scävola, der wegen seiner aufregenden, mehr zur Kritik als zum Kunstgenusse heraus fordernden Haltung nicht sehr oft wiederholt werden konnte, folgte am 20. Mai ein Werk von Bononcini unter dem Titel »*Ciro*, oder *Odio ed Amore.*« Der Name des Componisten wurde in den Ankündigungen der Akademie nicht angegeben, wenige Fälle ausgenommen. Nach Burney wäre Ariosti der Autor, der doch damals noch in Bologna war. Ein altes handschriftliches Verzeichniß zu den sieben Gesängen, welche Walsh druckte[38]), nennt Bononcini, das Textbuch der Braunschweiger Auf-

London den Violoncello spielet), und an der dritten Handlung hat Händel seine Kunst bewiesen. Alle diese Meister-Stücke sind uns aus Engelland herüber gesandt worden; ausser dem Prologo, welcher von Keiser ist. Sollte nun dergleichen musicalische Aristocratie ferner bey den Opern einreissen, so dürfte wohl schwerlich vors erste, unter den Componisten, ein Monarch entstehen." Critica Musica (Hamburg 1723. 4.) I, 256. Hier zuerst wird dem Bononcini der erste Akt statt des zweiten zugeschrieben; eine Verwechslung, die in viele Bücher überging. Mattheson giebt sodann nicht den Attilio Ariosti, sondern richtig den Pippo als einen der drei Componisten an, aber für den zweiten Akt. Die Nachricht bildete sich bei weiterer Verwechslung endlich dahin aus, daß Ariosti selbst mit dem Nebennamen Pippo belegt wurde: und so steht es ebenfalls in vielen Büchern. Eine ganz richtige Angabe der drei Componisten Pippo, Bononcini und Händel und der ihnen zugewiesenen Akte enthält der Brief des Kammerherrn A. de Fabrice (London, 21. April 1721) an den Generalfeldmarschall Flemming in Dresden; über die Mittheilung, daß Händel den Preis davon getragen habe, drückt Flemming seine Freude aus: »Je suis bien aise aussi de ce que l'allemand l'emporté dans la composition sur tous les autres musicien.« (M. Fürstenau in dem angef. Aufsatze „Händel in Dresden".)

Hawkins und Burney wissen von keinem Pippo, sondern geben einen Akt an Attilio Ariosti, der damals garnicht in England war. Ihre Nachrichten sind wunderlich verwirrt. Hawkins sagt (V, 273), A. Ariosti sei erst 1723 nach England gekommen und sein erstes Werk für die Akademie sei die Oper Coriolan gewesen (was durchaus richtig ist, denn nach seinem ersten Londoner Aufenthalt um 1716 war er wieder in seine Heimath zurückgekehrt), schreibt ihm aber doch (V, 277) einen Theil des Muzio Scävola zu, der schon 1721 aufgeführt wurde. So etwas reimt sich nur bei Hawkins. In einem Satze (V, 276) läßt er den Attilio von Bologna nach London kommen, in einem andern (V, 291) von Berlin, meint aber beide Male dieselbe Reise zu Anfang des Jahres 1723! Burney nimmt die Hauptmasse dieser Verkehrtheiten ungeprüft auf, und führt (IV, 257) das einzige, was in Hawkin's Angabe richtig ist, nämlich daß Attilio zuerst 1723 mit der Oper Coriolan in der Londoner Akademie aufgetreten sei, als eine große Absurdität an!

38) The favourite Songs in the Opera call'd *Cyrus*. London, J. Walsh. [1721.] 14 Seiten in Fol.

führung aus dem Jahre 1724 ebenfalls[39]), und eine Vergleichung der übrigens unerheblichen Musik zeigt, daß diese Angaben gegründet sind.

Am fünften Juli schlossen die Vorstellungen dieses Jahrlaufes. Es wurden lauter vollständige Opern aufgeführt, drei Concerte ausgenommen, von denen jedes in seiner Art merkwürdig ist.

Das erste fand am 28. März '21 statt und brachte eine Serenata von Alessandro Scarlatti, deren Titel nicht weiter angegeben ist. Das Theater war glänzend erleuchtet und die Bühne zweckmäßig und prächtig eingerichtet, ganz wie bei den Maskeraden.[40]) Fast sollte man auf den Gedanken gerathen, Domenico Scarlatti sei noch jetzt hier gewesen und man habe das Werk ihm zum Besten aufgeführt.

Das zweite Concert am 14. Juni enthielt „über dreißig Gesänge aus den vorhergegangenen Opern", vorgetragen von denselben fünf Sängern bei einem ähnlich geschmückten Theater.

Das letzte Concert am 5. Juli kam der bei Hofe sehr beliebten Durastanti zu gute. Es bestand unter andern aus „zwei neuen Cantaten von Händel und Sandoni", und außerdem namentlich aus „vier Gesängen und sechs Duetten von dem berühmten Steffani, von Senesino und der Durastanti vorgetragen".[41])

So ging diese zweite Saison nicht vorüber, ohne daß auch noch den Altmeistern der Tondichtung, Scarlatti und Steffani, ein kleiner Tribut dargebracht wäre.

---

39) »L'Odio e l'Amore, ovvero *Ciro.*« Braunschweig, Wintermesse 1724. „Die Music dieser Opera ist componiret von dem berühmten Hrn. Bononcini." Textbuch in der Bibl. zu Wolfenbüttel.

40) »A *Serenata*, compos'd by Sig. Cavalliero *Alessandro Scarlatti*, perform'd by Sig. Francisco Bernardi Senesino, Signora Durastanti, Mrs. Anastasia Robinson, Signora Salvai, Sig. Boschi. The stage will be illuminated, and put in the same form as it was in the Balls« Daily Courant v. 27. März '21.

41) »By His Majesty's Command. For the benefit of *Signora Durastanti*. At the King's Theatre in the Hay-Market, this present Wednesday, being the 5th of July, will be perform'd *a Concert of Vocal and Instrumental Musick*, compos'd by the best Masters: particularly, Two new Cantata's by Mr. *Handel*, and Sig. *Sandoni*; Four Songs and Six Duetto's by the famous Signor *Stefan*, performed by Signora Durastanti, and Signor Senesino.« Daily Courant v. 5. Juli '21.

Dritter Jahrlauf: vom 1. Nov. '21 bis zum 16. Juni '22.

Haben wir das erste Jahr als die Zeit der Vorbereitung zu betrachten, und bildet das zweite im Drama der Akademie die Periode der Verwicklung, so müssen wir das nun folgende dritte, und zum guten Theile auch noch das vierte, die Glanzzeit Bononcini's nennen. Es waren besondere, natürlich außer dem Kreise der Kunst liegende Ursachen, welche diese Wandlung zu Gunsten des Italieners veranlaßten; daher konnte sie auch von denen, die sich, wie Burney, einseitig an die Musik hielten, weder bemerkt noch für möglich gehalten werden.

Aber schon aus der Berufung Bononcini's und aus dem Beginn der Erörterungen über den Unterschied seines Styles von dem Händel'schen ließ sich solches weissagen. Von einer Gesellschaft, deren Kunsturtheil es zuließ, diese Männer als ebenbürtig neben einander zu stellen, war vorauszusehen, daß sie auch noch den nächsten Schritt wagen und das Schwächere begünstigen werde. Die Stimmung der Zeit kam dem mißleiteten schwächlichen Kunstsinne hierin trefflich zu Hülfe. Die Südseegesellschaft war zusammen gestürzt, und mit ihr, wie man fürchtete, Wohlstand, Verkehr und Geschäftsvertrauen verschwunden. Ein Ausbruch der jakobitischen Verschwörung und in Folge dessen ein allgemeiner Umsturz schien unvermeidlich. Und wäre solches geschehen, so würde durch den Fall des Wohlstandes die gesunkene Sittlichkeit sich wieder erhoben haben. Aber ehe man sich's versah, hatte Walpole mit einem äußerst geschickten Finanzplane Alles in's Reine gebracht; nun verlachte man die thörichte Furcht noch mehr, als man die thörichten Hoffnungen der Zeit des Schwindels verwünscht hatte, und die finanzielle Rettung bedeutete eine neue moralische Niederlage. Ein Nachschwindel, ein dumpfer Taumel, sich äußernd als tolle Genußsucht und als Ueberdruß an der Bethätigung der helleren und edleren Kräfte des Lebens, bemächtigte sich der tonangebenden Gesellschaft: und in diesem Zustande war alles recht und trefflich, was „den Edlen der Nation", nach dem Ausdruck einer damaligen Zeitung, „die Langeweile vertreiben und sie von der Mühsal des Denkens befreien konnte".[42]) Man sage also, ob ein

42) London Journal v. 24. Febr. '22.

Bononcini nicht willkommen sein mußte, Er, der unter seinen Zeitgenossen unbestritten den Anspruch erheben durfte, eine wahrhaft gedankenlose Musik auf eine wahrhaft schöne Weise hervorbringen zu können! Und der Ruhm muß ihm bleiben, einer solchen Zeit diejenigen Töne gesungen zu haben, welche ihr gefielen.

Manches andere kam hinzu, diesem Componisten eine persönliche Bedeutung zu verleihen. Seit fünfundzwanzig Jahren hatte er in Italien und Deutschland einen berühmten Namen. In England waren mehrere Melodien „von Bononcini" in den Gesellschaftsgesang übergegangen, und obwohl diese zur guten Hälfte von Marc' Antònio componirt waren, wurde doch alles dem Einen Giovanni zugeschrieben. Schon im Jahre 1709 wiesen ihm die Engländer den nächsten Platz nach Scarlatti an, also die zweite Stelle im Gebiete der dramatischen Composition. An Caldara und Lotti dachte man in England viel weniger.

Nun waren auch viele der Meinung, im Hinblick auf Händel den Deutschen, die wahre Feinheit der italienischen Sprache sei doch nur von einem gebornen Italiener musikalisch wiederzugeben; und diese Meinung verbreitete sich um so schneller, weil jeder, der sie vertrat, dadurch ohne weiteres das Ansehen eines gründlichen Kenners erhielt und zugleich die wahre und tiefe musikalische Schönheit mit einem gewissen Schein des Rechtes ablehnen durfte. Wie sehr, wie kindisch wurden daher die kleinen Züge bewundert, in welchen Bononcini gewisse Eigenheiten italienischer Betonung keck und glücklich nachzuahmen wußte, und die man doch ohne seine freigebigen Erläuterungen niemals heraus gefunden hätte! Schon um 1710 und später wieder bei dem Utrechter Te Deum und den geistlichen Compositionen für Cannons war unserm Händel von englischer Seite dieselbe Verkennung begegnet, nach welcher der Componist nicht Wort und Sinn der Dichtung, sondern die Laute der Sprache in Musik zu setzen hätte, und er mußte sich oft den unübertrefflichen Purcell vorhalten lassen. Also hüben und drüben bei größter Verschiedenheit der musikalischen Bildung genau dieselbe Einseitigkeit, dieselbe Verkennung des eigentlichen Vollgehaltes der Kunst der Töne. Es fehlte nur noch, daß beide Theile sich jetzt gegen Händel zusammenschlossen: und diese im Irrthum so natürliche als im Wesen unnatürliche Verbin-

dung vollzog sich denn auch wirklich. Hieraus entsprangen in der Folge alle jene Lobredner des himmlischen Bononcini, die in phantastischer Selbsttäuschung mit den ausgesuchtesten Feinheiten der Kunst vertraut zu sein glaubten, und doch ihr lebelang nicht viel über die schottische Bockleier hinauskamen. Händel's rücksichtslose Geradheit beschleunigte diese Verbindung, wie man unter andern aus seinem Benehmen gegen Moritz Greene, den bedeutendsten der heranwachsenden englischen Kirchenmusiker, sehen kann. Greene war seit 1718 Organist an der St. Paulskirche. Erstaunt über Händel's Orgelspiel, drängte er sich überall zu und bemühte sich angelegentlichst um seine Freundschaft, ja, gab sich her ihm die Bälge zu treten, nur um ihn spielen zu hören und seine Kunstgriffe erlernen zu können. Seine Freundlichkeit grenzte an das Bedientenmäßige; so sagt Hawkins, und fügt hinzu „Seine Besuche bei Händel, im Hause Burlington's und des Herzogs von Chandos, waren häufiger, als diesem willkommen war". Doch ertrug ihn Händel, da er in seiner aufdringlich und unterwürfig ausgesprochenen Bewunderung nur Lernbegierde und arglose Beschränktheit erblickte. Als aber Bononcini in's Land kam, und Master Greene nun auch diesem in derselben Weise den Hof machte, nahm Händel nie wieder einen Besuch von ihm an.[43]) Seit dieser Zeit nannte er ihn nur seinen Bälgentreter und wählte ihn sehr gern zum Gegenstand seiner Scherze. Aber Bononcini war ganz anders geartet. Nicht allein nahm er die Schmeicheleien wohlgefällig auf, er wußte auch immer etwas Passendes und Süßes zurückzusagen: woraus denn diese englischen Musiker seine überlegene feine Weltbildung preiswürdig erkannten. Der Schwache, Unselbständige, um in der Welt auch etwas zu bedeuten, sucht sich einen Stärkeren an den er sich lehnen könnte, und wird stets Den maaßlos preisen, der ihm solches gestattet. Bononcini wußte das Imponirende seiner Persönlichkeit noch zu verstärken durch Dünkel und Uebermuth, die ihn in den Augen der Gläubigen als edles Selbstbewußtsein so schön kleideten, auch für einige Zeit sich ganz wirksam erwiesen, ihm aber doch endlich einen ehrlosen Fall bereiteten.

---

43) S. Hawkins, History V, 328.
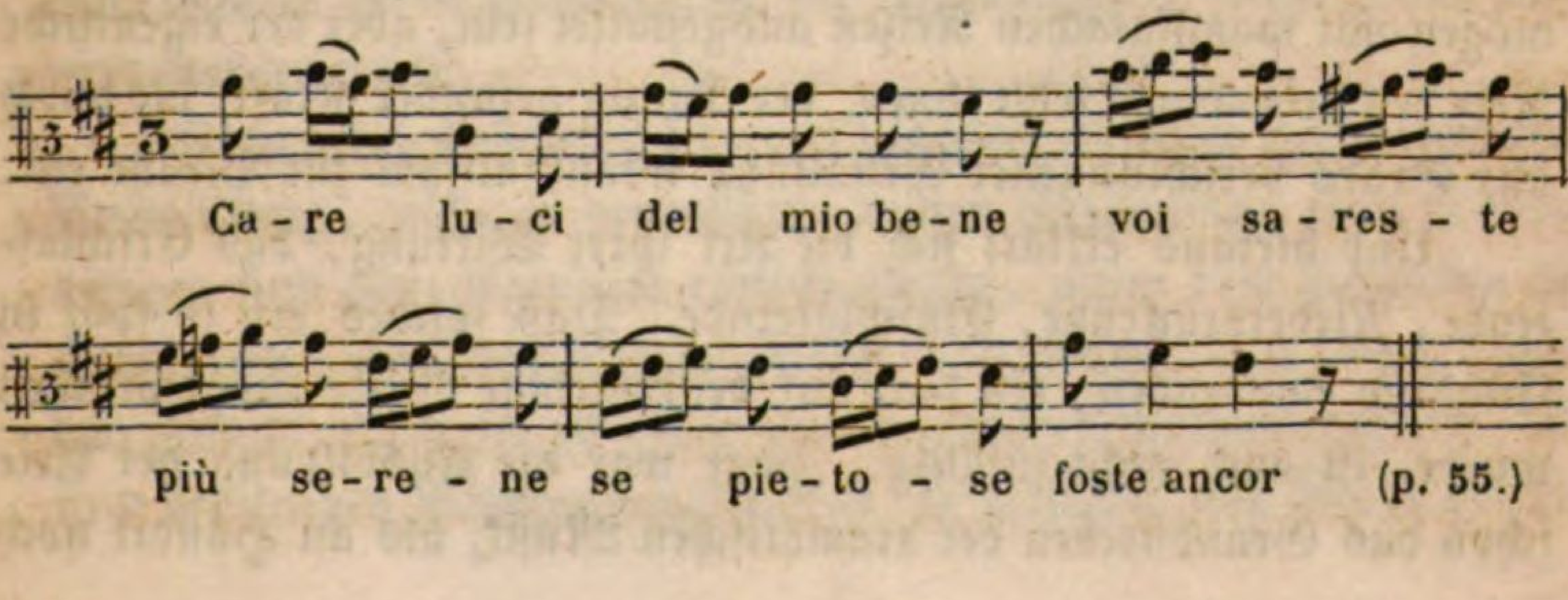
Auf so mancherlei Ursachen also läßt sich Bononcini's Beliebtheit zurückführen. Hierzu kommt noch sein ausgezeichnetes Violoncellspiel, wodurch er für die Hausmusik des Adels ein gesuchter Gast wurde, und die Klugheit, welche er mit allen Italienern theilte, die musikalischen Schätze nicht, wie das sorglose deutsche Genie, hier- und dorthin zu verstreuen, sondern hübsch übersichtlich auf einem Haufen zu halten.

Dies führt uns auf ein Werk, welches Bononcini eben jetzt veröffentlichte, und welches sein Talent auf die faßlichste Weise von verschiedenen Seiten zeigte und ihm mannigfachen Nutzen brachte, nämlich auf die »*Cantate e Duetti*, dedicati alla Sacra Maestà di Giorgio rè della Gran Bretagna &c. da Giovanni Bononcini. Londra MDCCXXI.« (99 Seiten in obl. 4.) Das Werk wird etwa zu Anfang dieser dritten Saison, als Bononcini kaum ein Jahr in England war, ausgegeben sein, gelangt also auch chronologisch hier in ganz richtiger Folge zur Besprechung. Ein guter Freund rieth, es dem Könige zuzuschreiben, um Händel auch aus der Gunst des Hofes nach und nach zu verdrängen, was indeß erfolglos war: denn der Palast von St. James fuhr fort, sich des deutschen Tonsetzers gegen den italienischen, sowie der italienischen Sängerin (Durastanti) gegen die englische (Robinson) anzunehmen.

Das Buch wurde nur auf Subscription abgelassen, und nach damaligem Erachten auf die vornehmste Weise, nämlich ohne Bezeichnung einer Verlagshandlung, herausgebracht. 440 Exemplare wurden vertheilt der vorgedruckten Liste zufolge, auf der sich seine Hauptfreunde durch die Zeichnung mehrerer Bücher bemerkbar machen, und unter diesen namentlich Lord Carleton mit 30, der Herzog und die Herzogin von Queensberry zusammen mit 50, Marlborough's Tochter, die Gräfin von Sunderland, allein sogar mit 55 Exemplaren. Der Preis war zwei Guineen; man nannte es „das große Subscriptionsbuch", wahrscheinlich des Preises wegen.

Die Musik beginnt nach einem unbedeutenden Vorspiel mit einer Merkwürdigkeit, mit einem Recitativ durch zwölf Tonarten, in welchem sich aber die Absicht des Componisten, ein Kunststück vorzulegen, mit dem Ausdruck des Textes höchst glücklich vereint; es ist dabei sehr sangbar und einfach gehalten, und in seiner Art ein wahres Muster.

Vorwiegend in allen diesen Cantaten, wie überhaupt in Bononcini's Gesängen, ist das, was die Liebhaber eines tändelnden Ausdruckes der Empfindungen das Pathetische nannten, was wir aber jetzt deutlicher als Sentimentalität bezeichnen können, zart und anmuthig, aber auch etwas eintönig erklingend. Es sind mehr musikalische Elegien, als lebensfrische Gesänge. Dahin gehören die Arien »Era meglio lasciarmi morire« in der dritten Cantate (p. 22), »Verrà un dì« in der sechsten (p. 44), »Care luci« in der achten (p. 55), »Si, si, vi rivedrò« in der zwölften (p. 87), und viele andere. Die Melodien sind zum Theil sehr schön, die ganzen Sätze zeichnen sich durch eine weiche Haltung aus. Wer aber in Scarlatti's, und noch mehr in Händel's Reichthum eingedrungen war, mußte sie doch etwas langweilig finden: denn ihre Wirkung äußert sich nicht als Kräftigung, sondern zuerst als sanfte Erregung, bald aber als Abschwächung und Ermattung des Gefühles. Der Grund hiervon läßt sich in ihrer Composition nachweisen. Zu den Vorzügen, welche Bononcini vor Scarlatti haben sollte, rechnete man namentlich die größere Ausdehnung seiner Melodien. Dem läßt sich nicht widersprechen, denn die Bemerkung muß sich jedem aufdrängen, der die Musik beider Meister aufmerksam vergleicht. Aber die Ursache hat man nicht angegeben. Die Melodien oder Motive, aus denen die Gesänge gebildet werden, sind bei Bononcini länger als bei Scarlatti, äußerlich oder nach ihren Haupteinschnitten gemessen; aber auf ihre innere Gliederung gesehen, lösen sie sich gewöhnlich in sehr kleine Tongebilde auf, deren Verknüpfung und häufige Wiederholung das erzeugt, was uns als melodisches Gesammtbild entgegenstrahlt. Ein einziges Beispiel, der Anfang einer soeben erwähnten Arie, wird genügen:



(p. 55.)

Diese Art der Melodiebildung ist so gewöhnlich bei ihm, daß uns auch die meisten übrigen Arien der Sammlung hätten als Beispiel dienen können. Nun war ein Uebelstand bei der Sache. Scarlatti's Melodien sind, was sie sein müssen, wirkliche Motive, bewegende Mächte, d. h. bildsame Keime die zu einer größeren Gestalt emporwachsen; die des Bononcini sind es nicht. Zwar wenn dieser die Melodie durch ein Recitativ unterbricht, wie in dem Satze »Siedi Amarilli« (p. 68); oder wenn er in einer seiner früheren Opern (Mario fuggitivo, Wien 1708) die Zigeunerin mit einer mehrmals wiederholten lieblichen Siciliane charakterisirt: so wird eine lange, aus kleinen Motiven geflochtene Melodie sehr bedeutsam, denn in solchen Sätzchen muß der melodische Gedanke nicht entfaltet, sondern zusammen gedrängt erscheinen. Auch in der Liedform, welcher er sich mit größerem Geschicke als Scarlatti zu bedienen weiß, ist dieses Verfahren ganz am Orte, weil es auch hier nicht auf Entfaltung, sondern auf einheitliche Zusammenziehung ankommt. Aber bei umfassenderen Bildungen, bei der Arie und verwandten Gesängen, zeigt sich der Mangel einer solchen Composition: es ist im ersten Aussprechen des melodischen Gedanken zuviel vorweg genommen, die treibenden Kräfte sind in vorschnellem Zusammenflusse verhärtet und erstarrt, die stete, wenig veränderte Wiederholung will sich nicht zu einem bedeutenden Ganzen abrunden, und wahrhaft Neues, von dem Thema Verschiedenes, wie es bei rechter Anlage im Verlaufe eines Tonstückes hervortritt und eben durch den Contrast mit dem Hauptgedanken zu einer höheren Einheit verschmilzt, kann sich hier nur selten, und auch dann nur mühsam bilden. Seine Arien, im Großen und Ganzen überschaut, erreichen daher nicht jenen Höhenstand des Wachsthums, welcher für diese Kunstform der normale ist. Sie mögen mit mannigfachen Reizen ausgestattet sein, aber der eigentliche Reiz des Lebendigen fehlt ihnen, der Drang gesunder Kraft, die durch alle Grade verschlungener Gestaltung unaufhaltsam zur Blüthe eilt.

Und hieraus erklärt sich die Art ihrer Wirkung, das Erschlaffende, Niederdrückende, Einschläfernde. Daß solches erst so spät in England empfunden, erst dort auf denkwürdige Weise ausgesprochen wurde, ist auch nicht zufällig. Zwar war die Ausbildung der Arie schon das Grundstreben der dramatischen Musik, als an Händel noch

nicht gedacht wurde; aber so lange Bononcini keinem andern, als dem Alessandro Scarlatti gegenüberstand, mußte man ihm volle Berechtigung und ehrende Vorzüge zugestehen. Denn Scarlatti, so vorschreitend, so vielseitig, so unerschöpflich er auch war, bewegte sich doch mit besonderem Behagen in der Welt des kleinen und munteren Lebens; seinen Schöpfungen etwas Zuläßliches an die Seite zu stellen, war dem melodiereichen Bononcini möglich, ohne den Aufschwung zum Großen zu versuchen, und so gelangen ihm in dieser Begrenzung Werke von leichter, befriedigender, harmonischer Wirkung. Dahin gehört das, was er für Berlin, Wien und Rom setzte, und was ihm zuerst in England einen Namen machte; dahin gehört auch noch seine Oper Astarto, mit welcher er vor der Akademie zuerst auftrat, deren durchsichtige, behende Melodien die Zuhörer so oft anlockten, und dem Werke ein Verdienst verleihen welches ihm Burney vergebens abzusprechen sucht. Aber wie schnell änderte sich das alles, als er nun in London Demjenigen gegenübertrat, welcher schon in kindlichen Jahren ihm die Anerkennung einer befremdenden musikalischen Macht abnöthigte! Händel hatte die langen Melodien Bononcini's, ja weitaus längere, und ihnen wohnte wieder die Scarlatti'sche Kernhaftigkeit inne. Sie wuchsen auf wie ein Baum, prächtig und einheitlich gestaltet, breiteten, belaubten sich, trieben Blüthen und Früchte. Die Arie, in ihrer herrlichen Form Gesetz und Freiheit bewahrend, ragte nun erst aus der Oper hoch hervor als die Krone musikalischer Bildungen. Gewaltsam fühlte sich Bononcini auf dieses weitere und freiere Gebiet getrieben. Er warf sich jetzt ebenfalls auf das Größere, anfangs mit einem Glücke, welches seinem Dünkel und der vorgeblichen Geringschätzung des Gegners entsprach, bald aber zum gänzlichen Unterliegen und zum vollgültigen Beweise alles dessen, was in Vorstehendem über die Eigenartigkeit seiner Kunst auseinander gesetzt ist.

Bononcini steht mit seiner Thätigkeit abseiten der natürlichen Entwicklung, nicht in der wahren vollen Strömung; seine Tonbildungen sind ganz eigentlich rückschreitende, unter dem Vorgeben des Fortschrittes von der wahren Bahn ablenkende: und dies machte den Kampf gegen sie zu einer unabweisbaren Nothwendigkeit. Sie sind denjenigen Blumen vergleichbar, in welchen, wie Göthe herrlich

klar gezeigt hat, die triebkräftige Natur gleichsam erschlafft, und „ihr Geschöpf in einem unentschiedenen, weichen, unsern Augen oft gefälligen, aber innerlich unkräftigen und unwirksamen Zustande" läßt.[44]) Es ist daher nur natürlich und hoch erfreulich, wenn angesichts solcher Erzeugnisse so recht deutlich hervortritt, wie wahre Natur gedeiht und blüht. Ein Zusammenwirken Händel's mit dem älteren Scarlatti in dieser späten Zeit und in englischer Umgebung würde etwas höchst Peinliches, etwas Unnatürliches gehabt und doch nichts gelehrt haben, als was wir auf friedlichere Weise nun ohnehin wissen; aber das unmittelbare Gegenübertreten Bononcini's und seiner Kunst in dieser Zeit, die zu einer entscheidenden Wendung in der Geschichte der Tonkunst überleiten sollte, gewährt im Ganzen ein lehrreiches, erhebendes Schauspiel.

Auf einige merkwürdige Züge der Cantaten müssen wir noch kurz hindeuten, bevor wir unsern Meistern wieder auf die Bühnenlaufbahn folgen.

Eine große Seltenheit bei Bononcini sind Sätze tief schmerzvollen Ausdruckes, wie „In meinen letzten Stunden" (Negl' ultimi momenti), der zweite Theil der Arie »Se tanti miei dolori« (p. 26—28). Hier hat man ein echtes Stück Musik im Sinne Scarlatti's und Händel's, nur die Schlußtöne sind der Größe dieser Stylart nicht recht angemessen. Wenn Bononcini dergleichen schon dem Scarlatti nachmachte, wie sehr mußte er erst Händel's derartige Gesänge heimlich beneiden und bewundern!

Ueberschwenglichkeit des Ausdruckes und die Melodie einer Instrumentalstimme, also einen italienischen und einen deutschen Fehler, finden wir in der Arie »Quando dicea d'amarmi« (p. 39—42) vereinigt. Wenn Händel seiner Singstimme eine instrumentale Melodie verleiht, was wir oft bemerkt haben, so geschieht es meistentheils contrapunktischer Zwecke halber, wo es also wenigstens in einer Hinsicht berechtigt erscheint, und niemals ist dann zugleich der Ausdruck leerer, so zu sagen italienischer Ueberschwenglichkeit damit verbunden. Bononcini, der gesanggeborne, wird hier ein Vorläufer jener ausschweifenden Neuneapolitaner, deren Kehle mit der Geige wetteiferte.

---

44) Die Metamorphose der Pflanzen, Einleitung 7.

Die Duette dieser Sammlung verdienen noch besonders beachtet zu werden. Sie bestehen nicht aus einzelnen Sätzen, welche den Cantaten beigefügt wären, sondern aus natürlichem Zwiegesang, aus zwei Cantaten (der 7. und 14. oder letzten) für zwei Personen. Der Titel „Cantaten und Duette" ist daher nicht ganz richtig. Auf diese Weise bilden sich vier Duette, von denen das erste (Luci barbare spietate) wenig Werth hat, das zweite dagegen (Spero che in pace) nach den besten Mustern eines Steffani'schen Kammersatzes schmuck und zierlich ausgearbeitet ist. Das dritte (Pietoso nume arcier) ist kanonisch, nimmt sich die Freiheiten dieser Schreibart ohne ihre Gesetze zu erfüllen; es ist ohne Reiz und Gehalt; die Rundstrophe dürfte sich zu dieser Form auch wohl am wenigsten schicken. Das vierte (Se l'idolo che adoro), welches die Sammlung schließt, paßt zu einer solchen Anlage schon besser, da es überwiegend einfach zweistimmig gehalten ist. Wie das zweite als Kammersatz, so kann dieses letzte als Bühnenduett von leichterem Gewebe recht wohl bestehen. Doch sind selbst in dem geringen Umfange von vier Duetten gewisse Contrapunktsmanieren bemerklich, die in diesem damals schon auf's höchste vervollkommneten Zweige der Composition auf keine große Fülle von Hülfsmitteln schließen lassen. Daß Bononcini nun gar alle diese Duette in der Rundstrophe schreibt, also aus der Form der Arie mit da Capo nicht herauskommen kann, zeigt seine Beschränktheit noch deutlicher und allgemeiner.

Nachdem die Akademie die ersten Vorstellungen des dritten Jahrlaufes mit bekannten Werken ausgefüllt hatte, folgte am 9. December '21 eine neue Oper von Händel.

Floridante. 1721.

Paolo Rolli verfaßte den Text, und dedicirte diese heldenhafte, „durch eine ausgezeichnete Musik verherrlichte" Liebesgeschichte des thracischen Prinzen dem Thronerben, Prinzen von Wales.[45]) Die

45) »Quindi umilmente le consacro questo mio Drama perchè in esse ambe quelle difficili amabilissime qualità dell' Eroe nell' Amante, e dell' Amante nell' Eroe; ardisco dire che sono da eccellente Musica al più vivo e toccante grado esaltate.«

Musik ist im Original erhalten bis auf den Schlußchor; es fehlt also das Datum der Entstehung. Die Rollen der beiden Damen wurden später für andere Sängerinnen versetzt und umgeschrieben. In dem ganzen Werke sind die einfacheren, kürzeren, liedartig angelegten Gesänge vorherrschend; woraus Burney Anlaß nimmt zu erhärten, „daß Händel's einfache, getragene Arien die seiner Zeitgenossen ebensosehr überragen, als seine feurigen Gesänge die ihrigen an Geist und Wissenschaft", und „daß daher die Parteigänger Bononcini's wenig Grund hatten, seine einfachen, als unvergleichlich zart und pathetisch gerühmten Gesänge zu preisen, da in einem einzigen Akte von Händel gewöhnlich mehr Arien dieses Schlages anzutreffen sind, als in einem ganzen Drama von Bononcini."[46]) Nach unsern Begriffen freilich; aber da wir uns die Gründe für Bononcini's zeitweilige Beliebtheit klarer gemacht haben, als Burney, so brauchen wir seinen Standpunkt, den eines unbedingten Beschützers und Vertheidigers Händel's, nicht einzuhalten, müssen vielmehr hervorheben, daß die im Floridant erstrebte Einfachheit und Kürze auf eine gewisse Dahingabe an die damalige Geschmacksrichtung schließen läßt. Auch so entstand eine Fülle musikalischer Schönheiten; doch das beste, was Händel erreichen sollte, lag nicht auf der Verfolgung dieses Weges. Es würde für ihn von nachtheiliger Wirkung gewesen sein, wenn ihm in solchem Streben etwas Einschlagendes, die Zeitgenossen völlig Befriedigendes gelungen wäre: er hätte sich dann nach und nach von dem Wege verlieren können, auf welchem er endlich dem Höchsten genugthun sollte. Dieses heben wir offen hervor, überzeugt, daß die gerechte Bewunderung so herrlicher Gesänge, wie des hochfreudigen Anfanges »Dimmi, o spene,« des halbrecitativischen Satzes für Senesino »Notte care«, der später für die Durastanti eingefügten wundervollen Siciliane »Dolce mia speranza«, und so vieler anderen, dadurch nicht im mindesten verkümmert wird.

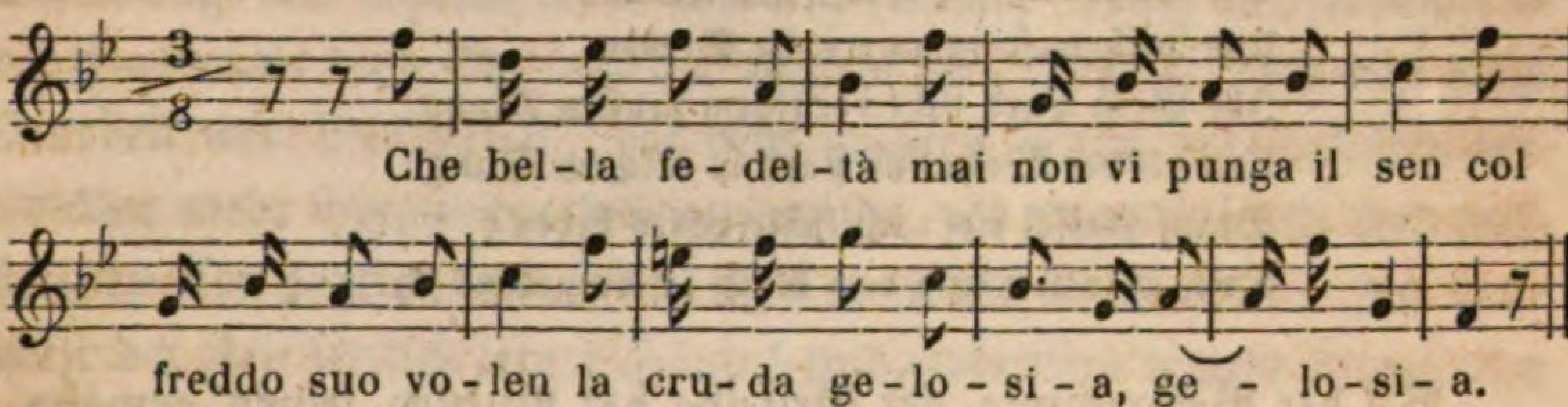
Floridante wurde anfangs 1723, unmittelbar nach Muzio Scävola, auch in Hamburg aufgeführt, und zwar, wie die Vergleichung ausweist, nach der von Walsh gedruckten Musik.[47]) Letzteres wird

46) Burney, History IV, 282—83.

47) Floridant an Opera as it was perform'd at the King's Theatre for the Royal Accademy Compos'd by Mr. Handel. Publish'd by the Author.

deßhalb bemerkt, weil man aus einer unbestimmten Aeußerung Mattheson's, die in Hamburg gegebenen italienischen Opern Händel's seien „von aussen eingesandt“ [48]), den falschen Schluß machen könnte, Händel selber habe solche Einsendung betrieben.

Vier Wochen nach Floridant trat Bononcini mit seiner Oper Crispo hervor. Auch zu dieser hatte Rolli die Worte geliefert. Sie wurde ein Liebling seiner Bewunderer und kam vom 10. Januar bis zum 16. Juni, wo die Saison schloß, achtzehn mal zur Aufführung. „Crispus-Arien“ wurde ein stehender Ausdruck für die leicht eingängliche Bononcinische Musik, und Töne wie diese



für Miß Robinson gesetzt, hörte man lange trällern. Einen kleinen Theil der Gesänge brachte Walsh eilig zum Druck.[49]) Wir bemerken auch hier, wie bei Floridant, eine Annäherung der sich so schroff gegenüber stehenden Meister; denn Bononcini hat schon in dieser Oper sich der Händel'schen Muse auffallend zugeneigt, zum Theil, wie in der Arie für Senesino »Sevedete i pensier miei«, mit entschiedenem Glücke.

Noch eifriger suchte er auf diesem Wege dem Deutschen das große Gebiet abzujagen in seiner folgenden Oper, „Griselda, oder die geduldige Grisel“ genannt, mit welcher er kaum sechs Wochen nach der ersten, am 22. Februar hervortrat. Rolli, behenden aber armseligen Geistes, hatte wieder den Text gemacht, wobei er sich an eine berühmte, oft componirte Dichtung von Apostolo Zeno lehnen konnte. Trotzdem waren ihm diesmal die Verse ganz ungewöhn-

ondon, J. Walsh. 81 pp. in Fol. Anfangs 1723 gab Walsh die zu den Aufführungen im December '22 geschriebenen »Additional Songs in Floridant« heraus.

48) Ehrenpforte S. 96.

49) The favourite Songs in the Opera call'd Crispus. London, J. Walsh. 20 Seiten in Fol.

lich elend, rauh und sinnlos gerathen, so daß sich der Witz der Kaffeehäuser darüber ergoß. „Griselda heißt die Heldin der letzten neuen Oper", schrieb man einer Zeitung aus Button's Kaffeehaus, „Gaultier ihr Gemahl, Rolli der Fiedler der, welcher die Verse machte, und Bononcini der Meister, der sie in Musik setzte", und leitete damit folgende, für Bononcini sehr schmeichelhafte Spottreime ein:

Vom Königsthron und vom Gemahl verbannt,
Ging Grisel lammfromm, still und unerkannt.
Erst Rolli machte unsre Heil'ge brüllen,
Mit blüh'ndem Unsinn Feld und Wälder füllen:
Bis Bononcin die Verse ließ ertönen
Und weihete so jammervolle Scenen.
Ihr Geist ward licht bei jedem sanften Klang,
Und all der Wahnsinn starb in solchem Sang.
Drauf Grisel rief: ich fühle neues Leben;
Dem Gaultier und dem Rolli sei vergeben! [50])

Bei der Besprechung der Griselda hat Burney seinen gewöhnlichen Weg zerstückelter Betrachtung glücklich verlassen; daher wir ihm hier das Wort abtreten.

„Es ist ausgemacht, daß die kühne und vielseitige Schreibart Händel's, seine reiche Harmonie und geniale Erfindung schon einen solchen Eindruck auf das Publikum gemacht hatten, um den Bononcini zu bewegen, bei Composition dieser Oper den kleinen Klepper zu verlassen und nun auch das große Pferd zu besteigen, ausgerüstet mit allem Geschirr, und bestrebt sich mit herkömmlichem Pomp und Anstand zu bewegen. In der Ouvertüre hat er Trompeten und Pauken

50) Cast from her Kingdom, from her Lord excil'd,
Griselda still was lamb-like, mute and mild.
But Rolli's verse provok'd the Saint to roar,
She rav'd, she madned, and her pinners tore.
Till Bononcini smooth'd the rugged strains,
And sanctify'd the miserable scenes.
At each soft sound, again she felt her thought,
And all the nonsense dy'd beneath the note.
Appeas'd she cry'd, it is enough good Heaven!
Let Gualtier, and let Rolli be forgiven.
Freeholder's Journal v. 14. März '22.

angebracht; die erste Violine hat ein Solo von rapidem Laufe, und eine Menuet steht am Ende; aber die gebräuchliche Fuge ist wohlweislich umgangen, wahrscheinlich im Bewußtsein seiner Unzulänglichkeit in dieser Gattung der Composition dem Händel gegenüber. Der erste Absatz ist ebenfalls verschieden von den meisten andern in dieser Zeit, da er sich gänzlich von Lully's Vorbild entfernt. Und im Ganzen genommen ist diese Ouvertüre eine der besten Instrumentalcompositionen, die ich von Bononcini gesehen habe.

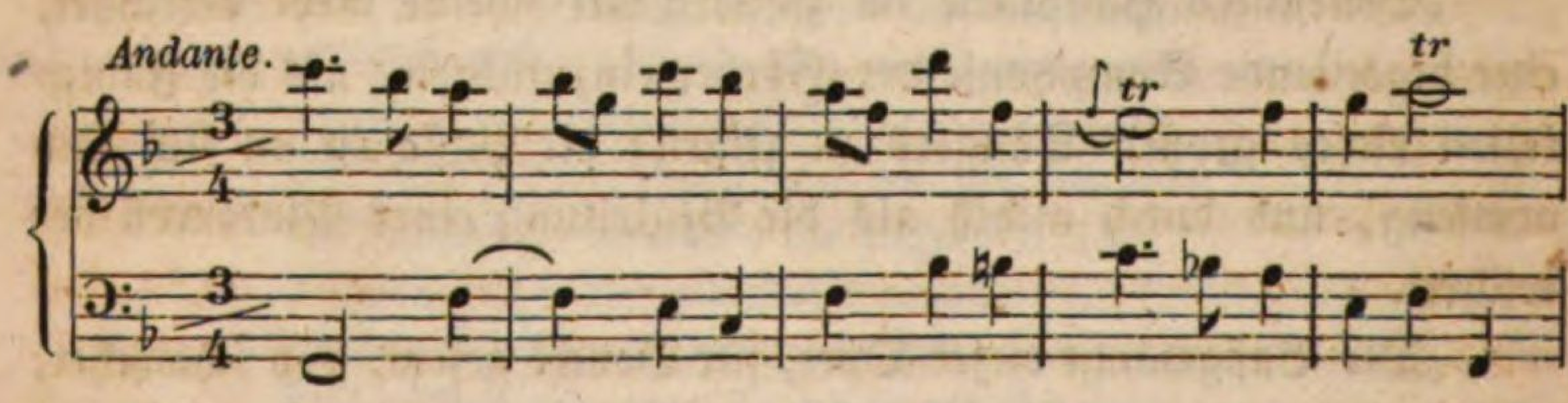
„Die Melodien dieser Oper sind im allgemeinen so anmuthig und elegant als irgend eine aus jener Zeit, und obwohl sie wenig Erfindung und Charakter in der Begleitung, wenig Wissenschaft in der Harmonie und Modulation offenbaren, sind sie doch von einer Klarheit und Leichtigkeit, die dem größten Theil der Zuhörer entschieden mehr Vergnügen bereiten mußte, als eine originelle und meisterliche Composition, von der man doch nichts verstand. Im Verlaufe der Zeit freilich lehrte Händel uns, wie man letztere beurtheilen und hingegen jene kunstlosen Tonstücke verachten müsse, in welchen die Harmonie den abgedroschenen frivolen Melodien zum Opfer gebracht wird, deren flüchtige zusammenhangslose Passagen durch beständigen Gebrauch so gemein und nichtssagend geworden sind, wie die flachen und abgedroschenen Witze in Swift's „höflicher Unterhaltung". Senesino's erste Arie »Parto, amabile ben mio« ist nicht ohne Würde, und scheint zu seiner Art von Handlung und Gesang sehr wohl gepaßt zu haben. Die Begleitung zu »Quanto mi spiro« ist lebendig und gut angebracht. Die Rouladen erscheinen uns natürlich jetzt, bei so großem Abstande der Zeit, als die gewöhnlichsten und bedeutungslosesten Theile jeder Melodie.

„Senesino's Hauptarie im zweiten Akt scheint mehr berechnet, eine begleitende Symphonie der Hörner einzuführen, als die Fähigkeiten dieses großen Sängers zu zeigen; die Passagen an sich sind armselig, und durch nichts als die Begleitung eines Violoncell bereichert.
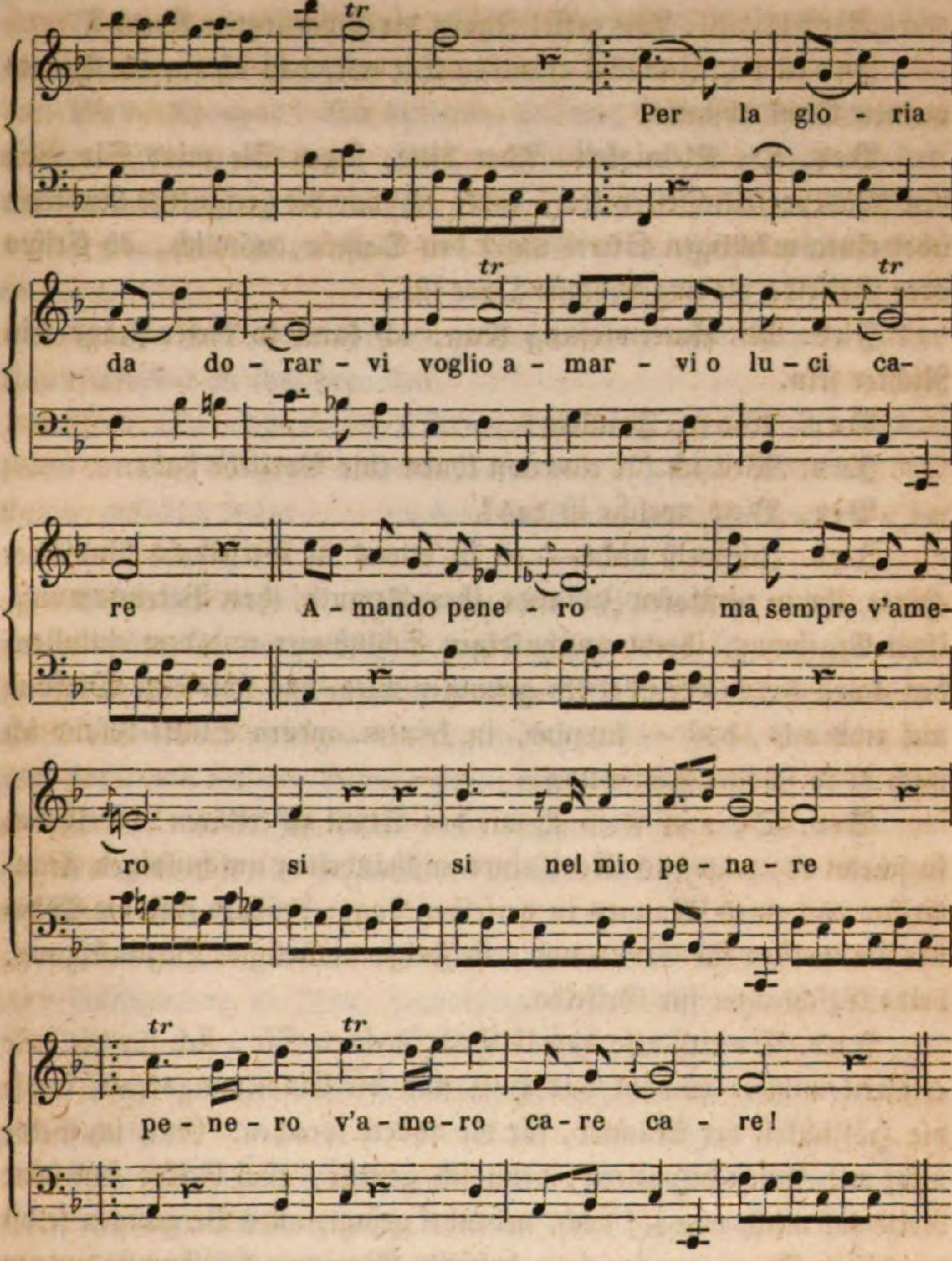
„Die Baßgesänge dieser Oper, für Boschi gesetzt, sind schwächer, als die Arien für irgend eine andere Gesanglage, wenn man sie mit Händel's Leistungen vergleicht. Eine Stimme [wie Boschi sie hatte], machtvoll genug um einem vollen Orchester Trotz zu bieten, und doch

nicht so schmelzend, um uns die Verminderung ihrer Gewalt durch ein vortrefflich geleitetes Orchester bedauern zu lassen, gewährte unserm Händel eine Gelegenheit, alle Quellen seiner Harmonie und Erfindung zu öffnen, welche er selten versäumte. Keine von Miß Robinson's Arien ist jetzt noch besonders packend; und doch wird gesagt, daß sie mit der Rolle der geduldigen Grisel in dieser Oper ihren Sieg über das starke Herz des Grafen von Peterborough vollendet habe. Wirklich scheint eine entfernte Verwandtschaft zu bestehen zwischen der Lage dieses dramatischen Charakters und den Begebnissen in dem eignen Leben der Miß Robinson. Griselda, ein Landmädchen von geringer Geburt, wegen ihrer Schönheit zum Thron erhoben; sodann in ihre ursprüngliche Niedrigkeit zurückgestoßen; und endlich wegen ihrer Tugend wieder zu königlicher Würde hergestellt, mit größerem Glanze denn zuvor. Miß Robinson, die Tochter eines Musikers von geringer Bedeutung, ihrer Schönheit und Talente wegen auf den theatralischen Thron erhoben; sodann ihre hohe dramatische Stellung verlassend und sich erniedrigend zu dem Charakter der Maitresse eines Edelmannes, welcher sie endlich für seine Frau erklärt und mit allen Ehren, Privilegien und dem Glanze einer Peereß von Großbritannien ausstattet. Die beste Arie in Griselda scheint »Son qual face« zu sein, in welcher sich würdige Haltung mit einer bemerkenswerth charakteristischen Begleitung vereinigt.“ 51)

Um Bononcini's Kunst durch ein liebenswürdiges Beispiel zu veranschaulichen, wählen wir nicht diesen, sondern einen anderen, in Liedform geschriebenen und sehr populär gewordenen Gesang derselben Oper.



51) Burney, History IV, 284—85.



Die beiden Opern Crispo und Griselda wurden der Handlung wie der Musik wegen sehr besucht und gepriesen. Nichts beweist ihre und ihres Autors Beliebtheit mehr, als die Streitfrage, welche damals besonders in den Damengesellschaften häufig verhandelt wurde: ob Crispo den Vorzug verdiene, oder Griselda? Richard Steele hat uns in seiner besten Komödie (The conscious Lovers), die in demselben Jahre herauskam, etwas von diesen Erörterungen aufbewahrt.

„Bevil..... Wie gefiel Ihnen die Oper letzten Abend?

Indiana. Zunächst erlauben Sie mir, daß ich für die Billets meinen Dank abstatte.

Bev. O, Kleinigkeit. Aber bitte, sagen Sie mir; Sie, von den Modeparteilichkeiten frei, denke ich mir die geeignetste Richterin über einen mächtigen Streit unter den Damen, nämlich, ob Crispo oder Griselda die angenehmste Oper ist.

Ind. Mit Unterwerfung denn, ich kann in dieser Frage kein Richter sein.

Bev. Wie so, Fräulein?

Ind. Weil ich für eine von ihnen eine Vorliebe habe.

Bev. Bitte, welche ist das?

Ind. Ich weiß nicht — es ist etwas in Griselda's ländlicher Hütte, ihrem trostlosen Zustande, ihrer Armuth, ihrer Vereinsamung, ihrer Ergebung, ihrem unschuldigen Schlummer und dem einlullenden dolce sogno der über ihr gesungen wird, das übte eine Wirkung auf mich aus, daß — kurzum, in keinem andern Stücke befand ich mich in so schöner Täuschung.

Bev. O, nun weiß ich mir den Streit zu erklären! Griselda, so scheint es, zeigt das Elend einer mißhandelten unschuldigen Frau, Crispo das eines Mannes in derselben Lage; deßhalb sind die Männer am meisten für Crispo und, in Folge natürlicher Begünstigung, beide Geschlechter für Griselda.

Ind. So daß also das Urtheil, meinen Sie, sich für die erste erklären müßte, obwohl das Herz und die Einbildungskraft, sowie die Höflichkeit der Männer, für die andere sprechen. Gut, ich werde nicht mit Ihnen disputiren, denn ich gestehe, auch Crispo hat seine Reize für mich, obwohl doch, nebenbei gesagt, alles Vergnügen selbst der besten Opern nur in einer heftigen Erregung der Empfindungen besteht. Es ist wirklich schade, daß an solchen Unterhaltungen der Geist nicht ein wenig mehr Theil nehmen kann. Die Musik ist gewiß schön; aber mich dünkt doch, keiner dieser neuen Componisten reicht an unsere Dramatiker, an Otway und den alten Shakespeare.

Bev. Wie, Fräulein! wenn dies eine Dame von Ihrem Geiste in einer Gesellschaft zu äußern wagte —

Diener (eintretend). Herr, Signor Carbonelli ist im Vorzimmer und erwartet Ihre Befehle.

Bev. Apropos! Sie äußerten gestern, Sie wünschten den berühmten Geiger zu hören. Wollen Sie mir erlauben, Ihnen jetzt diese Unterhaltung zu bereiten?

Ind. Auf jeden Fall. — Ersuche den Herrn einzutreten. (Diener ab.)

Bev. Ich schmeichle mir, Sie werden eine ungewöhnliche Kunstfertigkeit an ihm bemerken.

Ind. Sie wissen immer Mittel zu finden, Herr Bevil, mir das Leben weniger lästig zu machen. (Der Musikmeister tritt ein.) Wenn es dem Herrn gefällig wäre . . . (Nachdem eine Sonate gespielt ist, begleitet Bevil den Meister bis zur Thüre, u. s. w.)

Bev. Sie lächeln, Fräulein, mich so höflich zu sehen gegen Jemand, dem ich seinen Besuch doch bezahle. Nun, ich muß gestehen, es scheint mir nicht genügend, daß wir diejenigen bloß bezahlen, deren Talente die unsrigen überragen (ich meine solche Talente, die auch Leute von unserm Stande zieren würden, wenn sie sie besäßen); mich dünkt, wir müssen etwas mehr thun, als sie einfach honoriren für die Dienste, welche sie uns nur deßhalb erzeigen, weil sie weniger vermögend sind, als wir.

Ind. Sie sagen ich lächle; aber ich versichere Sie, es war freudige Zustimmung zu Ihrer Handlungsweise. Gewiß, ich halte es für eine der auszeichnendsten Pflichten eines gebildeten Mannes, geringer Begüterte seinen Reichthum so wenig als möglich empfinden zu lassen."[52])

Von den 62 Aufführungen dieses Jahrlaufes kommen allein auf Bononcini's Opern zwei Drittel, 41. Einige seiner Cantaten wurden in dem Ridotto am 6. März vorgetragen.

Hierzu kam noch weiteres. Am 16. Juni, dem Schlußtage dieser Saison, starb John, Herzog von Marlborough, neben dem Prinzen Eugen, welchem er innig befreundet war, der größte Feldherr und vielleicht der reichste Privatmann seiner Zeit. Bononcini erhielt den Auftrag eine Hymne auf seinen Tod zu componiren. Man ließ

52) R. Steele, The conscious Lovers. Comedy. 1721. Akt II, Sc. 2.

ihn durch den alttestamentlichen Text — „Als Saul König war über Israel, warst Du es, der Israel in's Feld führte und wieder heim brachte" — mit Abner, dem Feldherrn Saul's vergleichen; sein König war aber kein Saul, sondern vielmehr ein David. Unter König Wilhelm, dem Gerechten, stand dieser Feldherr wirklich da als der Beschützer des Reiches und als der siegreiche Vertheidiger des Germanischen gegen das andringende Frankreich. Aber Bononcini's Musik ist nicht im entferntesten geeignet hieran zu erinnern, sondern läßt uns vielmehr die unrühmliche Seite dieses großen Mannes und seines Hauses erblicken. Seit Jahren hatte Marlborough — namentlich durch seine stolze, giftige, einstmals sehr schöne und allvermögende Gemahlin und durch die unbeschreiblich albernen Töchter angestachelt — in kleinlicher Rivalität gegen den königlichen Hof alles das an sich gezogen, was sich vom St. James Palast vernachlässigt glaubte. Viele vom englischen Adel, welche über die Bevorzugung der Deutschen grollten, unter ihnen die geistreiche Lady Mary Montague, englische Dichter und Schöngeister wie Congreve, und andere mehr, hielten sich zu den Marlborough's. Die neumodische, alles überflutende Musikliebe verlieh diesem Parteiwesen einen neuen Schwung und den großen Hausgesellschaften eine anziehendere Fassung. Die schnell aufschießenden musikalischen Parteiungen gingen aus dem Schooße der längst bestehenden gesellschaftlichen hervor. Kaum angelangt, fand Bononcini, als Rival des Hofmusikers Händel, bei Marlborough's Schutz und Unterstützung. Die älteste Tochter, die excentrische Gräfin Godolphin, wollte nichts als Bononcini hören. Hausconcerte, von ihm geleitet, fanden zwei mal wöchentlich statt, und brachten mit Hülfe der besten, oder vielmehr der von dieser Partei begünstigten, Kräfte der Oper nur Musik von Bononcini zur Aufführung. Natürlich wurde er allein würdig befunden, den dahingeschiedenen Feldherrn zu besingen.

In welcher Weise er es gethan hat, lehrt die gedruckte Musik [53]);

---

53) The Anthem which was performed in King Henry the Seventh's Chapel at the Funeral of the most Noble & Victorious Prince *John Duke of Marlborough.* The words taken out of Holy Scripture and set to Musick by Mr. *Bononcini.* London, printed and sold by J. Walsh. No. 631. 19 Seiten in Fol.

ein Werk, an Umfang klein, an Inhalt dürftig, aber für die Beurtheilung Bononcini's von Bedeutung. Der erste Satz strebt zu dem Ausdruck einer großen schmerzvollen Empfindung auf, aber alle folgenden sinken wie ermattet wieder ab, und was etwa musikalisch verdienstlich daran sein mag, ist doch weit entfernt das Herz zu bewegen. Wir wollen Bononcini nicht undankbar nennen, daß er seinem freigebigen Patron kein besseres Opfer brachte; aber das Unvermögen, seine Kunst in den gegenwärtigen, bedrängenden Moment einzutauchen, einen plötzlich hervortretenden Gegenstand in idealer Gestaltung zu bewältigen, zeigt sich darin unwidersprechlich. Diese Erscheinung erklärt sich aus dem Grundmangel seines Kunstschaffens, aus seiner Unfähigkeit, wahre lebensvolle Charaktere darzustellen, und muß bei einer Gelegenheitscomposition, wo die künstlerische Thätigkeit lediglich aus der Begeisterung für eine bestimmte Person befruchtet wird, am offensten zu Tage treten. Freilich müssen wir sagen, daß im gegenwärtigen Falle damit ein Mangel des Menschen eng zusammen hing, und daß eine so inhaltlose Musik nicht möglich gewesen wäre ohne jene, diesem Italiener eigne Herzlosigkeit, die eine der edelsten und schönsten Regungen, das reine menschliche Mitgefühl, nicht aufkommen ließ. Wären die Marlborough's nicht längst von ihrer Höhe zu übermüthigen, geldstolzen Beschützern alles Schwächlichen, Halben und Krankhaften herabgesunken: so wäre ihnen jetzt in Händel ein Tonkünstler nahe gewesen, dessen gesammte Kunst in Charakterdarstellung aufging, der eine Heldenseele und den Schmerz der Trauernden mitfühlend verstand; und die Schlußfeier eines solchen Lebens hätte dann die großen Thaten desselben denkwürdig verewigt.

Bononcini gab ferner in diesem Jahre heraus: »Divertimenti da Camera, tradotti pel Cembalo da quelli composti pel Violino o Flauto (London, 1722)«, nämlich verschiedene seiner musikalischen Sätze für das Clavier eingerichtet, gleich den Cantaten ohne Beihülfe eines Verlegers publicirt und von seiner Wohnung in Suffolkstreet aus an die Eingeweihten abgelassen. Natürlich waren diese blind und jeder Vergleichung mit der ebenfalls im Druck erschienenen Claviermusik von Händel, wenigstens für den Augenblick, unzugänglich.

Noch von anderer Seite kamen ihm Gunst und Glück entgegen,

Der vor kurzem verstorbene Herzog von Buckingham hatte zwei Tragödien hinterlassen, „Julius Cäsar“ und „Tod des Brutus“, d. h. zwei aus dem Einen Julius Cäsar von Shakespeare ganz nach französischen Mustern zurecht geschnittene Stücke, deren Akte also durch musikalische Chöre verbunden werden mußten. Die Wittwe ließ eine Aufführung vorbereiten. Der gute Galliard hatte schon mehrere Chöre componirt; um aber der Sache eine besondere Weihe zu geben, wurde der im vollen Glanze stehende Bononcini mit herangezogen[54]). Die Herzogin, viel entschiedener als die Marlborough's dem Hofe abgewandt, gab ebenfalls glänzende Hausconcerte, in denen außer Bononcini fast nur englische Musiker und Sänger mitwirkten; hier festigte sich also die Verbindung zwischen dem einseitig Italienischen und dem einseitig Englischen, zwischen der Unkunst hüben und drüben, um sich gegen den großen Vereiniger und Vollender der verschiedenen nationalen Kunstweisen so lange wie möglich zu halten. Man kann aber nicht ohne Lächeln wahrnehmen, daß das Haus Buckingham seine ausgesprochene Begünstigung des „Britischen“ damit anfing, eines der größten vaterländischen Kunstwerke durch französirende Umschmelzung zu zerstören.

Daß dennoch Bononcini's Opern so bald wieder von der Bühne verschwanden, Griselda nur éine Saison erlebte, und selbst Händel's Floridant im Ganzen ebenso oft und öfter aufgeführt wurde, als diese Lieblinge des Tages, liegt in der Natur solcher Erscheinungen. Was so wesentlich auf schwächliche Kräfte und Neigungen gebaut war, mußte sich namentlich hier in England auf ein baldiges Ende gefaßt machen. Der Schmetterling, der bunt und heiter seinen Tag durchflattert, liegt bei der geringsten Wetterwende darnieder. Und so war das Auftreten einer Sängerin von anderer und höherer Begabung, als Miß Robinson, allein schon hinreichend, Bononcini's Thätigkeit für immer zu lähmen.

Bei dem Ablaufe dieses Jahres befand sich auch die Kasse der Opernakademie in einem sehr erfreulichen Zustande; daher wird ein Rückblick auf ihre Thätigkeit hier am rechten Orte stehen.

---

54) London Journal v. 8. Dec. '22. Vgl. British Journal No. 1 v. 22. Sept. '22.

Es waren im ersten Jahrlaufe 22 Vorstellungen gegeben und zwei Zahlungen zu fünf Procent nöthig geworden. Die Subscribenten bezahlten also ihren Platz mit 10 Guineen, folglich jeden Abend beinahe mit einer halben Guinee. Das einzelne Billet kostete dasselbe. Konnten die Subscribenten deßhalb ihre Zahlung keineswegs übertrieben nennen, um so weniger, als ihnen nicht nur der beste Platz, sondern auch der Besuch der Proben freistand: so lag es doch ganz außer ihrer Berechnung, ebenso viel zu zahlen, als die Besucher einer einzelnen Vorstellung.

Als daher im zweiten Jahre für 58 Vorstellungen vier Zahlungen, drei von 5, und eine von 4 p. C., also £ 20, oder etwas über zwei Thaler für den Abend, eingefordert wurden, zeigte man sich sehr lässig; wiederholt wurden Mahnungen und Drohungen nöthig. 400 Karten bestimmte man zu freiem Verkaufe; die Bestimmung, daß weder den Subscribenten noch den Directoren der Zutritt auf die Bühne gestattet sei, und die Versicherung, daß man die Eingänge mit besseren Dienern versehen habe, lassen auf's neue den unordentlichen Zustand der ersten Saison erkennen.

Für das dritte Jahr, nachdem am 22. November '21 ein neues Directorium gewählt und der Herzog von Manchester zum Vicepräsidenten ernannt war, einigte man sich über eine neue Art von Subscription, welche auf Ansuchen einiger Opernfreunde unter folgenden Bedingungen eröffnet wurde. Für 20 Guineen sollte eine für die ganze Saison gültige Karte abgelassen werden, unter Anzahlung von zehn Guineen bei Empfang derselben, und von je fünf am 1. Februar und am 1. Mai. Dafür verpflichtete sich die Akademie zu 50 Vorstellungen oder entsprechender Rückzahlung.[55]) Man reducirte den

55) »Application having been made to the R. A. of M., for Tickets entitling the bearers to the liberty of the house for this Season: The Academy agree to give out Tickets to such as shall subscribe on the conditions following, viz. That each Subscriber, on the delivery of his Ticket, pay 10 Guineas: That on the 1st of Febr. next ensuing the date of these presents, each Subscriber pay the further sum of 5 Guineas upon the 1st day of May following. And whereas the Academy propose the acting of 50 Operas this Season, they do oblige themselves to allow a deduction proportionably, in case fewer Operas be performed than that number. N. B. The Instrument lies open at White's Chocolate House for Subscribers to sign

gewöhnlichen Kassenpreis von einer halben Guinee also um ein Fünftel: und wie die Akademie namentlich für das Londoner Operntheater grundleglich wurde, so hat sie auch die Jahressubscription zuerst versucht. Von den 62 Vorstellungen dieses Jahrlaufes waren bereits acht gegeben, als dieser Plan beliebt wurde; den neuen Subscribenten blieben also immer noch 54. Die Mitglieder der Akademie zahlten in diesem Jahrlaufe zweimal 5 p. C., mithin nur 10 Guineen; in dem folgenden für 64 Vorstellungen sogar nur 5 Guineen: und hiermit erlebten sie ihren besten Tag. Es ging sogar das Gerede, daß ein baarer Gewinn vorliege und in nächster Zeit zur Theilung gelange.[56]) Dazu durfte man es vernünftigerweise niemals kommen lassen, sondern zufrieden sein, wenn den Mitgliedern der Platz für den geringen Jahresbeitrag von 5 Guineen, oder wohl gar umsonst gesichert wurde, was bei einer redlichen Verwaltung nicht unmöglich war. Aber man konnte die Südseenatur, in welcher der Plan erzeugt war, den Kunsthandel oder Kunstschwindel, nicht verläugnen, und so kam es anfangs Februar '23 wirklich zu einer Dividende von 7 Procent, was die Gesellschaft natürlich zu schneller Ueberbietung des bisher geleisteten und somit zu allgemeiner Ueberstürzung verleitete. „Wenn sie mit solchem Erfolge fortfährt, woran nicht zu zweifeln ist", fügt die Londoner Zeitung bei Mittheilung dieser Nachricht hinzu, „wird sie bei der so schnell verbreiteten Musikliebe bald wichtig genug erscheinen, um einigen Corporationen unserer Altstadt aufgepfropft zu werden."[57]) Von neuen Musik-Corporationen

---

on the foregoing terms; as also another at the Opera Office every Opera Night.« London Gazette v. 25. Novbr. '21.

56) »'Tis reported that the Managers of the fund subscrib'd to the Opera will make a dividend of their profits some time this winter.« London Journal v. 27. Octbr. '22.

57) »The Court of Directors of the Royal Ac. of Musick in the Haymarket, have lately made a dividend of Seven per cent. on their capital; and, it is thought, that if this Company goes on with the same success as they have done for some time past, of which there is no doubt, it will become considerable enough to be engrafted on some of our Corporations in the City, the taste of the public for Musick being so much improv'd lately.« London Journal v. 16. Febr. '23.

in der in musikalischer Hinsicht zurück gebliebenen und daher oft bespöttelten Londoner Altstadt werden wir bald weiter hören.

Vierter Jahrlauf: vom 27. Oct. '22 bis zum 15. Juni '23.

Bei dem günstigen Stande der Finanzen erhielt die Gesellschaft einen Zufluß von etwa 50 Jahressubscribenten; daher kündigt sie an, jetzt nur noch 350 einzelne Billets ablassen zu können, nicht 400 und darüber wie früher.

Was man mit Recht zunächst für nothwendig hielt, war eine erste Sängerin von wahrhaft künstlerischer Bildung und echt weiblichem Gesange. Signora Durastanti war zu hart und männlich geartet, Miß Robinson sentimental unkünstlerisch, und unter diesem Zwiespalt hatten eben die besten Werke am meisten zu leiden. Händel empfand den Mangel einer solchen Sängerin gar sehr; sein Wunsch sollte nun sehr bald, aber durch eine der abenteuerlichsten Personen erfüllt werden.

Francesca Cuzzoni, um das Jahr 1700 in Parma geboren, war in ihrem Vaterlande schnell berühmt geworden. Ihr Gesang, verständnißinnig, seelenvoll und ergreifend, ward durch keinerlei Mängel musikalischer Bildung gehemmt. Franzesco Lanzi hatte ihre helle, höchst wohllautende und biegsame Stimme, die sich in der vollen Sopranlage vom eingestrichenen bis zum dreigestrichenen C bewegte, durch reine Intonation, sichere Cadenzen und Triller und durch beständige Hinweisung auf das Natürliche, Ungezwungene, kunstvoll Einfache zu einem so machtvollen Organe ausgebildet, daß ihr die höchsten Wirkungen gelangen. Man nannte sie nur die goldne Leier.

Die wirklich schöne Seele, die im goldnen Gewande der Kunst aus ihr sprach, war aber durch einen häßlichen Körper und noch häßlichere Leidenschaften verunstaltet. Der Widerstreit des Künstlerischen und Menschlichen in ihr blieb allen, die sie hörten und sahen, ein merkwürdiges, viel besprochenes, aber immer unerklärliches Räthsel.

Mit dieser Dame schloß Heidegger, der technische Director des Theaters, der ebenfalls bemerkenswerthe vielseitige Fähigkeiten in einem wahrhaft abscheulichen Körper beherbergte, einen Contrakt ab und zahlte ihr £250 Handgeld. Zum Anfange der Saison versprach sie sich einzustellen, deßhalb fing man schon im October an, Händel's

neue, auf ihre Mitwirkung berechnete Oper Otto zur Aufführung vorzubereiten.[58]) Als sie zu kommen verzog, wurde man unruhig, besonders Heidegger, und sandte ihr den als Clavier- und Orgelspieler bedeutenden, mit Händel befreundeten Pietro Giuseppe Sandoni, welcher in der Oper den zweiten Flügel spielte, entgegen. Auf der Reise entspann sich ein näheres Verhältniß und sie machten ohne Umstände Hochzeit.[59]) Der gute Mann warf seine Augen nicht auf die Frau, sondern auf das Geld, wurde aber sehr getäuscht, und wirklich entsetzlich gestraft: denn nach einem Leben voll Unfrieden, ebbend und flutend in Mangel und Ueberfluß, ermordete sie ihn. Endlich in der letzten Woche des Jahres 1722 erreichte sie London. Der Ruf der größten lebenden Sängerin, die sie auch wirklich war, ging ihr vorauf und verhieß genußreichere Opernabende als je zuvor.[60]) Sie bekam jährlich £ 2000 und den Ertrag einer Vorstellung. Nachdem sie sich bei Hofe hören lassen, trat sie am 12. Januar '23 in der folgenden Händel'schen Oper zuerst öffentlich auf.

Ottone. 1722.

Das Werk entstand im verflossenen Sommer; am Schlusse des Chores steht die Bemerkung: »à Londres | August. $\frac{21\ n.}{10\ v.}$ st | 1722«. Der uns schon bekannte Nicola Haym war jetzt als Dichter und Secretär an Rolli's Stelle gerückt; er hat das Gedicht, diese „von den ersten Künstlern Europa's" hier aus- und aufgeführte Oper, seinem Wohlthäter, dem Grafen von Halifax zugeschrieben.

58) »There is a new Opera now in rehearsal at the Theatre in the Hay-Market, a part of which is reserv'd for one Mrs. *Cotsona*, an extraordinary Italian Lady, who is expected daily from Italy. It is said, she has a much finer voice and more accurate judgment, than any of her country women who have performed on the English Stage.« London Journal v. 27. Octbr. '22.

59) »Mrs. Cotsona, the Italian Lady .... is married on her journey.« London Journal v. 22. Dec. '22.

60) »'Tis said, she is the finest Performer that ever Italy produced, which has raised the expectations of people here to a very great high; so that they promise themselves much more satisfaction this winter, than the Theatre has ever yet been able to afford them.« London Journal v. 5. Jan. '23.

Diese Oper ist das zweite Meisterwerk, welches Händel für die Akademie setzte, ein wahrer melodischer Leckerbissen. „Die Zahl der Gesänge in Otto, welche allgemein beliebt wurden", sagt Burney, „ist vielleicht größer als bei irgend einer andern in England aufgeführten Oper. Wirklich, es ist kaum ein Gesang in Otto zu finden, der nicht ein allgemeiner Liebling geworden wäre, entweder vocal oder instrumental. Und die Tongänge in dieser wie in andern Opern, die Händel um diese Zeit componirte, wurden die musikalische Sprache der Nation, und sprichwörtlich in einer Weise wie in den Gesellschaften die bon mots eines witzigen Mannes: so daß alle Musiker im Königreiche lange nach dieser Periode, wenn sie unternahmen etwas zu componiren was sie ihre eigne Musik nannten, keinen andern Vorrath von Ideen gehabt zu haben scheinen, als eben diese Passagen."[61]) Die Beliebtheit dieser Oper fing schon mit der Ouvertüre an, die einst in Aller Ohren hing. In formeller Hinsicht von dem schönsten Zusammenhange, war sie durch Geist, Munterkeit, in der Fuge auch noch durch die angenehmsten Kunstgriffe, und im Ganzen durch melodische Fülle allerdings nur zu sehr geeignet, die Versuche der Gegner niederzuspielen; und am sichersten ward dies erreicht durch die Gavot, welche den Schlußsatz bildet, eine schöne populäre Melodie fast übermüthig frohen und humoristischen Charakters, die, wie Burney wieder bemerkt, „obwohl nun durch den häufigen Gebrauch als Hornpipe oder ländlicher Tanz gemein gemacht, vormals Alles entzückte was sie spielen konnte oder spielen hörte, auf allen möglichen Instrumenten von der Orgel bis zum Hackbrett"[62]). Ein solches Gemeinmachen, nach welchem jeder Tonsetzer dürstet, hat doch seine unendlich anziehende Seite: ist es doch die beste Gewähr für die innere Ur-

61) Burney, History IV, 286—87.

62) Burney, History IV, 286. Daß diese Gavot die erste populäre Arie gewesen, welche Händel am Ende einer Ouvertüre anbrachte, behauptet Burney mit Unrecht; wie denn überhaupt seine werthvollen Nachrichten, die er als Zeitgenosse aufnahm und in lebendiger Anschauung mittheilt, leider in eine gar zu flüchtige Beschreibung der einzelnen Werke verwebt sind. Jede seiner Erinnerungen hat Werth; aber keine seiner rein gelehrten Angaben darf ungeprüft aufgenommen werden. Im Besitz der besten Quellen, können wir, das Dargebotene sichtend, seine Erinnerungen dankbar benutzen, ohne uns für gewöhnlich bei der Anzeige seiner Irrthümer aufzuhalten.

sprünglichkeit eines Tonstrahles, der nicht mit mattem wirkungslosem Lichte Alles gleichmäßig bedeckt, sondern der sonnenhaft die Erscheinungen durchdringt und uns im reichsten Farbenspiele aus ihnen wieder entgegenleuchtet, veredelt oder vergröbert je nach dem Gegenstande in welchen er eindringt; der das feinbesaitete Gemüth durch seinen Kunstgehalt entzückt, dem arbeitsamen Musiker einen verwendbaren Tongedanken darbietet, das Landvolk singen und springen macht, Liebenden ein Mittel reicht die Summe ihrer Freude in Eins zu fassen, und selbst die Kinderschaar zu harmonischem Kreise ordnet.

In dieser Oper ist die Musik nicht minder dem dramatischen Charakter angemessen, als im Rhadamist, aber die Gesänge sind etwas abweichend gestaltet. Als Händel den Rhadamist schuf, hatte er noch kein Opernpublikum vor sich; er mußte sich an den Kreis von Musikfreunden halten, welcher in der Umgebung des Herzogs von Chandos seinen Tönen lauschte, und so wurden die Arien im Rhadamist denen in Esther und Acis und Galatea sehr ähnlich. Jetzt aber stand ihm ein in seinen Neigungen gründlich erforschtes Publikum vor Augen, und die tiefgehende Wirkung des Otto hing zum guten Theile davon ab, daß die Gesänge nach dem Fassungsvermögen und so zu sagen Bononcini'schen Geschmacke seiner Zuhörer möglichst kurz gehalten und für bekannte Sänger geschrieben waren.

Nur die für die Cuzzoni bestimmte Hauptpartie entstand, als Händel noch nicht persönlich, sondern erst durch Nachrichten Anderer mit der Art und dem Umfange ihrer Stimme bekannt sein konnte. Die persönliche Berührung wurde durch einen wunderlichen Vorfall eingeleitet. Sie gab die Theophane, eine griechische Prinzessin, welche von Konstantinopel nach Rom kommt, um dem, ihr nur durch ein Bildniß bekannten deutschen Könige Otto vermählt zu werden. Anstatt des Otto tritt ihr dort ein anderer Anbeter, sein Feind, der Prinz Adelbert aus der Lombardei, entgegen und nimmt sie als seine Braut in Empfang. Sie erschrickt vor dem widerwärtigen, dem ihr gesandten Bildnisse so unähnlichen Manne, und beklagt, allein gelassen, die ihr noch immer unerklärliche Täuschung in der Arie »Falsa imagine, Falsches Bildniß, du betrogst mich, denn du zeigtest ein holdes Antlitz mir" u. s. w. Händel hat die Unruhe der Theophane, ihre Verwirrung und ihr Erstaunen, ihren durch eine erhoffte Auf-

klärung noch zurückgehaltenen Schmerz bewundernswürdig charakteristisch ausgedrückt in dieser nur von einem schönen Violoncellbasse begleiteten, durch kleine sprachliche Einschnitte bezeichneten, recitativischen und gesanglichen Ausdruck vereint zulassenden Melodie. Der Gesang ist, bei herrlichem Schwunge und einheitlicher Haltung, doch im schönsten Sinne individuell gestaltet, und einer bedeutenden Sängerin war es möglich, ihm durch gute Ausführung der leicht und hoch aufflatternden Gänge noch einen besonderen Reiz zu verleihen. Händel hatte natürlich seine Freude an einem solchen Geschöpf, das ihm Niemand nachmachte, und das selbst bei ihm nicht gar viele seines Gleichen hat; der Erfolg bestätigte auch seine Vorliebe nur zu sehr, denn Falsa imagine wurde schnell berühmt und wird es immer bleiben. Man denke sich nun: als er zwecks Einübung der Partie zu Signora Cuzzoni ging und sie zunächst an diese Arie kamen, wollte sie sie nicht singen! Zu der Art, wie sie ihre erste Erscheinung vor einem fremden Publikum einleiten wollte, schien ihr ein getragener Gesang erforderlich! Hierüber mußte sie allein zu bestimmen haben, machte man doch schon damals in Italien den Sängern dieses Recht längst nicht mehr streitig! Auch war durchaus nöthig, einen noch jüngeren Tonsetzer, der nicht einmal Italiener war, und der nach ihrer Meinung neben dem allbekannten Bononcini hier höchstens die zweite Stelle einnahm, rechtzeitig an Unterwürfigkeit zu gewöhnen! Und kurzum, sie wollte die Arie nicht singen! Dies in ihrem wilden Trotze so beleidigend hingeworfen, brachte Händel außer sich: in flammendem Zorne, jeder Selbstbeherrschung unfähig, rufend „Daß Sie ein leibhaftiger Teufel sind, weiß ich, aber Sie sollen wissen, daß Ich Beelzebub bin, der Teufel Oberster“[63]) — ergriff er sie, der riesenstarke Mann, hob sie auf und hielt sie, zitternd vor Wuth, in das offne Fenster, indem er schwur, sie unfehlbar hinunter zu werfen, wenn sie nicht gehorche. Schreiend, in Todesängsten, versprach sie alles: und dieser weibliche Gottseibeiuns aller italienischen Capellmeister war fortan gegen Händel musterhaft gehorsam. Sie hatten

63) »Oh! Madame, je sçais bien que vous êtes une veritable Diablesse: mais je vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub, le Chéf des Diables.« Mainwaring, Memoirs p. 110.

sich jetzt verständigt. Ihre Zähmung bewirkten zwei starke Mächte: Furcht vor ihm, und der alles Erwarten übersteigende Erfolg, den sie ausschließlich mit seinen Compositionen erreichte. Das Komische in diesem sonderbaren Begegniß spricht sich in Händel's Worten aus „er wisse wohl, wer sie sei, aber sie wisse nur nicht, wer Er sei", und in dem thatsächlichen Beweise, der hier wie der Donnerschlag dem Blitze folgte. Bei allen solchen Ausbrüchen, wie wir noch mehrfach wahrnehmen werden, sprangen bei Händel zwei Adern zu gleicher Zeit auf, die zornige und die humoristische; und das verlieh diesen sonst so peinlichen Scenen das von den Zeitgenossen oft mit Erstaunen bemerkte Gewaltige, Eigenthümliche und Versöhnliche. Uebrigens muß man nicht vergessen, was für Menschen es waren, die diese Scenen veranlaßten, und was die Folge gewesen wäre, wenn Händel die Meuterei nicht schon im Keime erstickt hätte. Sandoni, der Gemahl der Cuzzoni, ließ sich durch diesen Auftritt so wenig in seinem guten Verhältnisse zu Händel stören, daß er vielmehr, der bei den Streitigkeiten mit seiner Frau gewöhnlich den Kürzern zog, Händel's energische Erledigung nicht ohne Neid billigte, ungefähr wie Lucretio die des Petruchio in Shakespeare's „Zähmung der Widerspänstigen".

Die Hauptarie der Theophane (Cuzzoni) steht gegen Ende des ersten Aktes. Als sie plötzlich die Ankunft des wirklichen Otto in Rom vernimmt, aber unter Umständen, die es zweifelhaft machen, ob sie je zu ihm gelangen werde, bricht sie aus: »Affanni del pensier, Bekümmerte Gedanken, gönnt mir doch einen Augenblick Ruhe — ach, vergebens! unaufhörlich plagt ihr mich!" Der Gesang gehörte wieder zu denen, welche durch ihre geist- und kunstreiche Composition besonders den Musikern imponirten. Einer von diesen, der unserm Händel nichts weniger als wohlgesinnt war, soll bei Betrachtung desselben ausgerufen haben: „Der große Bär war gewiß begeistert, als er dieses Lied machte".[64]) Warum diese Sorte von

64) »An eminent Master, who was not on good terms with Handel, often declared the opinion he had of his abilities in very strong expressions. That great Bear (said he) was certainly inspired when he made this Song.« Mainwaring, Memoirs p. 182. Die Vermuthung, daß Dr. Pepusch gemeint sei, ist sicherlich gegründet; denn es war ganz seine Art, Händel's Werke

Componisten besonders seine Sologesänge mit ihrem Lobe bedachte, und nicht z. B. solche Sätze wie das wunderschöne Duett am Schluß des zweiten Aktes »Notte cara«, welches ebenfalls eine kunstvolle Arbeit mit vier selbständigen Stimmen bildet, ist leicht zu erklären; denn hier konnte man mit einigem Rechte behaupten, es sei nach Steffani'schen Mustern angelegt, während Niemand zu sagen wußte, wo er die Vorbilder zu jenen, um in der Sprache des Handwerks zu reden, von vier Realstimmen begleiteten Einzelgesängen könnte hergenommen haben.

Wir würden nun diese Anekdote über die Inspiration des großen Bären, so unterhaltend sie auch ist, gern preisgeben, wenn uns Jemand dafür die Geschichte der Entstehung dieses Gesanges erzählen könnte. Es muß eine besondere Bewandtniß damit gehabt haben. »Affanni del pensier« ist dem »Ombra cara« in Rhadamist (S. 37) so ähnlich, wie ein Gesang es überhaupt sein kann, der sich von einer bloßen Copie noch unterscheiden will. Tonart, fugirte Behandlung der Begleitstimmen, einzelne kleine Figuren, ja die ganze Strömung der Musik, alles erinnert an das genannte Vorbild, obwohl die Melodie ganz anders ist und im Bunde mit der sublimen Begleitung uns eine Stimmung vorführt, die von der bei Rhadamist vorhandenen um soweit abweicht, als das Verlangen nach Ruhe im Widerstreite mit selbstquälerischen Vorstellungen von der Sehnsucht nach der abgeschiedenen Gattin, durchglüht von Rachegedanken, verschieden ist. Nun ist möglich, daß Händel bei »Affanni del pensier« zu dieser Anlage kam lediglich, um eine so tiefgehende Wirkung mit ähnlichen Mitteln auf's neue zu erzielen; wahrscheinlicher ist aber, daß eine äußere Anregung mit im Spiele war, der Wunsch von Freunden, ein ähnliches Gebilde noch einmal zu erleben, oder ihr Zweifel, ob ihm ein solches auch wieder gelingen werde: so daß er diesen „inspi-

so in Bausch und Bogen wegwerfend abzufertigen, dabei aber doch durch Belobung einzelner Stücke „seinem Genie die gebührende Anerkennung keineswegs zu versagen." Pepusch erlaubte sogar seinem Papagei, sich eine schöne Arie aus Händel's Julius Cäsar zum Paradestück zu wählen! »The house where they [Pepusch und Frau] dwelt was sufficiently noted by a parrot, which was used to be set out at the window, and had been taught to sing the air 'Non è si vago e bello', in Julius Caesar.« Hawkins, History V, 199.

rirten" Gesang sehr wohl aus Gefälligkeit oder aus Trotz gemacht haben kann.

Dann erklärt sich auch ungezwungen, wie Händel in der für Senesino erst nach der ersten Vorstellung, wahrscheinlich zum 26. März, gesetzten Arie »Tanti affanni« zum zweiten Male auf dasselbe Muster zurückkommen konnte. Sind Wunsch und Wetteifer einmal angeregt, so schweifen sie leicht über das zuerst gesteckte Ziel hinaus. Wir haben auch hier dieselbe Tonart, dieselbe fugirte Behandlung der begleitenden Stimmen, und wieder die bewundernswürdigste Verwendung der Mittel zur Darstellung einer verwandten, aber keineswegs gleichen Stimmung. (Otto: „Die Pein des Herzens läßt mich kaum zur Besinnung gelangen; finde ich meinen Schatz nicht, so habe ich nichts mehr zu hoffen.") Auch dieser Gesang ist durch und durch golden, prächtig und kunstvoll charakteristisch. Eine vergleichende Betrachtung dieser drei Tonsätze Ombra cara, Affanni del pensier und Tanti affanni müßte einen einsichtigen Kenner schon sehr weit in die Tiefen des Händel'schen Genius einführen. Von welcher unerschöpflichen Fruchtbarkeit muß ein Boden sein, der schnell nach einander dreimal dieselbe schwere Saat auf's herrlichste gedeihen läßt!

Zu den Hauptstücken der Cuzzoni gehörte auch der recitativische Satz »O grati orrori«, von dessen Wirkung die Zuhörer zeitlebens erzählten. Die Schönheiten dieser Oper erschöpfend zu besprechen, würde sehr viel Raum erfordern; das Mitgetheilte möge genügen. Auch in der Besetzung war sie das vollständigste der bisher aufgeführten Werke; alle sechs Sänger (Senesino, Berenstadt, Boschi, — Cuzzoni, Durastanti, Robinson) waren in ihrer Art vorzüglich bedacht, wie denn das genannte schöne Duett »Notte cara« von den Damen Durastanti und Robinson gesungen wurde, und die Arie der ersten »Vieni o figlio« sogar in der ganzen Oper vielleicht diejenige sein möchte, welche gegenwärtig den leichtesten und weitesten Eingang fände.

Die erste Vorstellung fand am 12. Januar statt. Zu der zweiten am funfzehnten, oder richtiger gesagt: zu dem zweiten Auftreten der Cuzzoni wurden Karten zu vier Guineen verkauft, nämlich von den Zwischenhändlern, die damit die Stadt durchzogen; die Preise

blieben längere Zeit beträchtlich hoch.[65]) Signora Cuzzoni wählte auch diese Oper zu ihrem Benefiz am 26. März, und Händel, um ihr dafür, daß er sie anfangs so hart mitnehmen müssen, etwas Liebes zu erweisen, componirte ihr dazu „drei neue Gesänge und eine funkelnagelneue Scene, Three new Songs, and an entire new Scene.«[66]) Man beeilte sich, ihr auf alle mögliche Art seine Anerkennung zu beweisen; unter der ungeheuren Menge die zusammen strömte, hatten Einige vom Adel ihr Billet mit funfzig Guineen bezahlt! Die Londoner Zeitung, nach einem patriotischen Stoßseufzer, erinnert indeß daran, daß Signora Faustina in Venedig sie noch übertreffen solle und, wie man höre, schon nach London eingeladen sei.[67]) Die Ueberstürzung nahm unaufhaltsam ihren Lauf, auch jetzt noch, wo allein durch eine weise und bedachtsame Verwendung der vorhandenen Kunstmittel Großes und Dauerndes zu leisten war.

Otto wurde im Jahre 1725 in Braunschweig, und 1726 in Hamburg gegeben. In Braunschweig sang der nachmals berühmte Graun den Adelbert; die Musik war hier „von Händel und Lotti" gemischt.

Fast gleichzeitig mit der Cuzzoni hatte man in Attilio Ariosti einen dritten Componisten berufen. Es war ein Mißgriff, wahrscheinlich veranlaßt durch ein zufällig gelungenes Werk dieses musikalischen Priesters. Daß man wirklich große Erwartungen von ihm hegte und diese in seiner Oper Coriolan, von Haym gedichtet, mit welcher er am 19. Februar '23 vor die Akademie trat, auch erfüllt sah, ist schon aus der Mittheilung einer Zeitung ersichtlich: „Die letzte neue Oper, Coriolan, soll alles übertreffen, was man je in dieser Art auf der Bühne gesehen hat."[68]) Und auch ein so unparteiischer Mann, wie der Autor des in der Beilage mitgetheilten Lobgedichtes auf Händel, gab zu, Attilio dürfe sich dieses Werkes mit Recht rüh-

---

65) London Journal v. 19. Januar und v. 2. März '23.

66) Daily Courant v. 26. März '23.

67) London Journal v. 30. März '23. Vgl. St. James's Journal von demselben Tage.

68) »At the Hay-Market, on Tuesday last, was performed the new Opera, call'd *Coriolanus*, said to exceed any thing of the kind ever seen upon the Stage.« British Journal v. 23. Febr. '23.

men. Das eigentlich Durchschlagende darin war die Gefängnißscene, bei der besonders die weiblichen Zuschauer viele Thränen vergossen. Hierauf anspielend, sagt Gay in seiner Bettler-Oper, er habe ebenfalls eine Gefängnißscene angebracht, da eine solche für die Damen doch immer so gefühlvoll und rührend sei. Auch die Musik zu dieser Scene ist gut, naturgetreu und zweckmäßig; daß sie sich aber „zu dem höchsten Grad der Vollkommenheit aufschwang, welchen die Musik erreichen kann", ist eine Behauptung von Hawkins[69]), die er auch verantworten mag. Die Oper erwies sich besonders der Durastanti günstig, und wurde daher am 12. März zu ihrem Benefiz gewählt. Jede der drei Damen hatte jetzt ihr Paradepferd; Robinson: Griselda von Bononcini, Cuzzoni: Otto von Händel, Durastanti: Coriolan von Ariosti.

Hierauf brachte Bononcini am 30. März eine neue Oper, Erminia, ein unbedeutendes Werk; und Händel, gleichsam um auch einmal schwache Schritte mitzumachen, am 14. Mai ein vergleichungsweise nicht viel gehaltvolleres:

Flavio. 1723.

Das Original enthält am Ende die Bemerkung: »Fine dell Opera | London May 7. | 1723.« Den Text hat Haym, der Dichter, den Directoren der Akademie insgesammt zugeschrieben, sie erinnernd, daß ein Theater, zu welchem er im Jahre 1705 den ersten Stein legen helfen (s. I, 272), nun durch die Protection der Edlen des Landes unerwartet schnell dahin gelangt sei, selbst mit Italien um die Palme zu ringen.

Was damals der Verfasser einer „Epistel an Herrn Händel" dem Componisten über diese Oper mitzutheilen hatte, kann ich nicht sagen, da der Brief sich bisher, allen meinen Nachforschungen trotzend, versteckt gehalten hat.[70]) Jetzt giebt Flavius zu erheblichen Bemerkungen viel weniger Anlaß, als die meisten übrigen Opern, und mit

69) History V, 291—92.

70) »An Epistle to Mr. Handel, upon his Operas of Flavius and Julius Caesar. Sold by J. Roberts. Price 4 d.« The Monthly Catalogue: containing an exact Register of all the Books printed ... from the beginning of March 1723. (London, 1725. 4.) No. 13, 1724 p. 10.

Burney's Versicherung, „daß seine unzähligen schönen und meisterlichen Züge hingereicht haben würden, einem geringeren anfangenden Componisten eine Position zu machen"[71]), können wir hier darüber hinweggehen.

Die 64. Vorstellung beschloß am 15. Juni mit Flavius die Saison. Das Opernhaus wurde im Sommer neu ausgebaut und „von den besten Meistern bemalt".[72])

Das Vertrauen auf Bononcini's musikalische Macht war durch die Ereignisse dieses Jahrlaufes in London schon sehr erschüttert; auswärts aber muß er noch immer für den bedeutendsten der drei Meister gegolten haben. Der Herzog von Orleans, Regent von Frankreich, ersuchte (bei allgemeiner Fluth der italienischen und großer Ebbe der französischen Oper) die Londoner Akademie, ihrer Gesellschaft ein Gastspiel in Paris zu gestatten unter Bononcini's Leitung.[73]) Daß solches geschah, können wir auch aus einer, freilich ungenauen Angabe Gerber's[74]) schließen. Das Gastspiel wird sich über den größten Theil der vier Monate Juli bis October erstreckt haben. Es ist in den Annalen der Pariser Theater fast unbeachtet, aber doch nicht ohne Einwirkung vorüber gegangen. Rameau, der schon in den nächsten Jahren die französische Oper machtvoll neubeleben sollte, hörte Bononcini's Gesänge, und ihr Einfluß auf ihn war so offenkundig, daß Marpurg fragen konnte: „Ist nicht der Geschmack des Herrn Rameau da, wo er nicht Lullyisch sein will, ungefähr der Geschmack eines Bononcini?"[75])

Die große musikalische Aufregung erstreckte sich auch auf die britischen Patrioten. Alle beseufzten den „ausländischen Unsinn" und die inländische Noth, das Unterliegen aller besseren künstlerischen Studien und Bestrebungen. So schrieb Gay an Swift am 3. Februar '23, kurze Zeit nach der Aufführung des Otto: „Unsere jetzigen Vergnügungen anlangend, ist alles ausschließlich musikalisch; ich

71) History IV, 289.

72) British Journal v. 21. Sept. '23.

73) *Castil-Blaze*, l'Opera-Italien de 1548 a 1856 (Paris 1856. 8.) p. 124 ff.

74) A. Lexicon I, 141.

75) Krit. Einleitung in die Gesch. und Lehrsätze der alten und neuen Musik (Berlin 1759. 4.) S. 92.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

meine, lauter Fideln, Violoncells und Oboen, keineswegs poetische Harfen, Lyren und Flöten. Keiner darf sagen ich singe, ausgenommen Eunuchen und Italienerinnen. Jedermann ist jetzt ein so großer Kenner von der Musik, als man es zu Ihrer Zeit von der Poesie war; und Leute, die nicht éine Melodie von der andern zu unterscheiden wissen, disputiren täglich über die verschiedenen Style von Händel, Bononcini und Attilio. Homer, Virgil und Cäsar sind jetzt vergessen, oder wenigstens um ihr Ansehen gekommen; denn in allen gebildeten Gesellschaften London's kommt man täglich darin überein, Senesino für den größten Mann zu erklären der jemals lebte."[76]) Mit solchen Uebertreibungen des an sich schon Uebertriebenen, nicht mit mannhaften künstlerischen Thaten, suchten die Patrioten sich damals zu helfen. Ein Blick auf das englische Theater in den letzten vier Jahren lehrt dies noch deutlicher.

Schon im Jahre 1718 war ein Zweig des französischen „Theatre Italienne", einer ursprünglich italienischen, in Paris naturalisirten Gesellschaft, nach London gekommen. Man spielte im Theater in Lincoln's-Inn-Fields mit Beifall der Vornehmen und auch wohl „auf Befehl Seiner Majestät". Harlekin war die Hauptperson; Parodien der ernsten Oper oder der in ihr behandelten Gegenstände und sonstige schale Witze nebst Tänzen, Seiltänzereien, Singen und Schreien bildeten den wichtigen Inhalt. Die Sprache war französisch[77]), oder vielmehr, wie die gedruckten Stücke zeigen, ein französisches und italienisches Durcheinander. Der kaum erwartete Beifall veranlaßte die Gesellschaft Ende 1720 nach London zurückzukehren, aber sich ein besser gelegenes Theater zu bauen: und so bezog die „französische Komödie" ihr neues „kleines Theater am Heumarkt, der Oper gegenüber", und eröffnete hier ihre Vorstellungen am 29. December '20, als eben ein englisches Schauspielhaus aus Mangel an Unterstützung

76) In Swift's Briefwechsel.

77) »At the Theatre in Little Lincoln's-Jnn-Fields will be presented a Farce of three acts, in French, call'd Pierot Maitre Valet, et l'Opera de Campagne, ou La Critique de l'Opera de Paris. N. B. The person, who plays Pierot at Paris, is just arriv'd from thence. With vaulting and tumbling, as usual.« Daily Courant v. 28. Jan. und 3. Febr. '19.

niedergerissen werden mußte.[78]) Ausländische Sprache, Harlekin's Späße und die Reize der Tänzerin Violante erwiesen sich viele Jahre hindurch anziehend. Signora Violante wurde eine der Londoner Skandal-Berühmtheiten.

Wie sich das englische Theater in solcher Lage und Umgebung hätte benehmen sollen, ist heute leicht zu sagen, schien aber damals Allen ein Räthsel zu sein. Man empfand wohl den Gegensatz des Alten und Neuen, des Eignen und Fremden, aber doch nur so im Allgemeinen und ohne kraftvolle Einsicht. Als Welsted im Jahre 1721 in einem Prologe zu Shakespeare's Lustspiel „Maaß für Maaß" der eben hinabstürzenden Südseegesellschaft ihre ungeheuren Thorheiten nachrief, schildernd, wie alle Leidenschaften für eine Weile in dieser einzigen, der Gier nach Gold, zusammen flossen und Wechsler zu der Wichtigkeit eines Staatsministers erhoben, warf er auch einen Blick auf die Tüchtigkeit der Bühnenkunst früherer Zeit, sowie auf die Castratenbewunderung der jetzigen, und schloß:

— — „die alte Weisheit räumt das Feld,
Und Shakespeare weicht, wo ein Bercelli singt." [79])

Aber dieser bedeutende Vergleich verliert fast alles Gewicht, wenn uns zur selben Zeit gesagt wird, daß die Engländer die Lustspiele eines Etherege denen des Shakespeare vorzögen. Ist in einer Kunst das Höchste einmal erreicht, so wird die weitere Entwicklung dieses Zweiges am einfachsten nach ihrer Stellung zu diesem Ideal beurtheilt; und das Ideal verdunkeln, die Kraft der leuchtenden großen Vorbilder abschwächen, ist ein sicheres Zeichen der Verirrung. Die Art wie die Patrioten unter den Engländern — nur diese kümmerten sich noch um den Dichter — sich damals zu Shakespeare stellten, offenbart uns ihr Denken und Können auf die unzweideutigste Weise. Anfangs Februar '22 fand eine Aufführung des Hamlet statt, nämlich „zu einem wohlthätigen Zwecke", wie bisher in Deutschland die Orato-

78) Applebee's Weekly Journal or British Gazetteer v. 3. Decbr. '20.

79) — — »an antient sense must quit the field,
And Shakespear to the soft Bercelli yield.«
The Works, in Verse and Prose, of Leonard Welsted, Esq. Collected by John Nichols. (London, 1787. 8.) p. 78.

rien. Ein Bewunderer des Dichters äußert in seinem kritischen Ergusse, Jedermann halte Hamlet für das Meisterwerk Shakespeare's, der „vielleicht" das größte Genie in der dramatischen Dichtung sei, ein Autor, bei dem es leichter sei, Fehler zu entdecken, als sie zu corrigiren, wie die gelehrten Kritiker bezeugten; und obwohl die Kritiker bei diesem Schriftsteller mehr, als bei irgend einem andern, bemüht gewesen, Fehler an's Licht zu setzen, so habe Er doch noch etwas gefunden, was dem Scharfsinn Aller bisher entgangen: daß nämlich Hamlet, als er den König im Gebet findet, seinem sonstigen Charakter ganz widersprechend in weiche Gefühle ausbreche, statt den Bösewicht in dieser günstigen Situation schnell zu erstechen! das sei äußerst vergriffen! er empfehle den Spielern, die schon so manche Besserung angebracht, dieses ebenfalls zur Rücksichtnahme![80]) Uns klingt dies natürlich wie ein höhnender Scherz über das bessernde Zustutzen des Komödiantenmeisters Cibber; und doch war es des Mannes völliger Ernst. Gegen Ende des folgenden Jahres wurde Heinrich V. gegeben, mehr nach als von Shakespeare, nämlich durch Aaron Hill von Grund aus umgewühlt, und bei leerem Hause. Der „Treue Brite", erinnernd, daß alles Gute darin aus der alten Dichterquelle geflossen sei, beschließt seine Besprechung mit diesen Worten: „Die Leser werden für jetzt von Käte und ihrem Liebsten genug haben; aber wessen Appetit stark genug ist, der wird noch Schönheiten die Fülle finden, wenn er auf das Original, auf Shakespeare selbst, zurückgeht. Der Flug dieses erstaunlichen Genies war unstät gleich dem der Schwalbe. Mitunter ist er hoch am Himmel, und die Augen schmerzen uns, indem wir zu ihm aufblicken; dann aber fällt er plötzlich auf den Grund, und streicht über die Gräben hin, bis wir ihn im Schmutz und Gesträuch verlieren."[81]) War dies die Sprache der „Verehrer", was mußten erst die Gleichgültigen von ihm halten! So kam es, daß jetzt Shakespeare und Genossen à Pfund für zwei Pence in die Wursthandlungen verpflanzt wurden[82]); und die uns solches erzählen, Sir Richard Steele und sein Anhang, wollten nicht

80) Freeholder's Journal v. 7. Febr. '22.
81) True Briton No. 56 v. 13. Dec. '23.
82) Pasquin (Theaterzeitung) v. 18. Febr. '24.

einsehen, wie sehr sie selber daran schuld waren. Alexander Pope veranstaltete damals (1721) eine neue Ausgabe Shakespeare's, nicht aus Begeisterung für den Dichter, sondern um sich für die Verluste im Südseeschwindel schadlos zu halten, und begann seine Vorrede also: „Es ist nicht meine Absicht, mich in eine Kritik dieses Autors einzulassen; obwohl zugestanden werden muß, daß Shakespeare von allen englischen Dichtern der schönste und ergiebigste Gegenstand für die Kritik ist, und die zahlreichsten wie auch die auffallendsten Beispiele darbietet von Schönheiten und Fehlern aller Art." Der größte englische Dichter dieser Zeit wußte also nichts besseres zu thun, als die Sonne am Himmel dramatischer Dichtung durch den Nebel alter Irrthümer auf's neue zu verfinstern. Hierdurch haben diese Leute sich selber das Urtheil gesprochen. Die Verblendung über das Beste in ihrem eignen Kreise machte sie auch völlig unfähig, das sich bildende Unsterbliche in der angefeindeten musikalischen Richtung zu erkennen: zu bemerken, daß, während Shakespeare und Senesinokultus einander ausschlossen, Shakespeare und Händel sich in verwandter Kunstgröße die Hand reichten.

Die Praxis des englischen Theaters konnte demzufolge nur sein, der italienischen Oper und französischen Komödie ihre Stoffe zu entziehen, und, ihre Blößen benutzend, ihnen damit den Erfolg abzujagen. Dies gelang zunächst bei der französischen Komödie, deren Gegenstand zum Theil nur einfach in's Englische zu übertragen, oder deren Behandlung bequem auf alte volksmäßige Geschichten anzuwenden war. So entstanden schon in dieser Zeit Farcen, die Zulauf hatten, unter ihnen namentlich gegen Ende des Jahres 1723 ein Doktor Faust. „Wenn unsere Nachkommen sich erkundigen werden", sagt der „Treue Brite" am angeführten Orte, „welches denn die dramatischen Lieblinge eines Zeitalters waren, das für Heinrich den Fünften keinen Geschmack hatte, so wird man ihnen lächelnd antworten: ‚Die Explositionen Harlekin's', und ‚Der Teufel und Doktor Faustus'." Dieser „Harlekin Dr. Faust", nach Mountfort's Erzählung bearbeitet[83]), ein grotesker Unsinn ohne gleichen, beginnt mit

83) »This day, at noon, will be publish'd, The Life and Death of Dr. Faustus. A Farce, written by that celebrated Comedien Mr. *Mountfort;*

der Unterzeichnung des Paktes, und endet mit einer massenhaften Erscheinung der Teufel, die Faust in Stücke reißen und mit diesen Stücken nach allen Richtungen davon fliegen. Vor der letzten Scene, um ein Uhr Nachts, erscheinen Zeit und Tod, ihm im Recitativ sein Ende ankündigend. Zu allerletzt Tanz der heidnischen Gottheiten. Galliard, Leveridge und Andere hatten schöne Gesänge dazu erfunden, und „der alte Leveridge mit seiner Branntweinsnase machte einen herrlichen Teufel". Das Stück zog nach Jahren zuerst wieder die Menge in das Drury-Lane-Theater; man sprach eine Weile mehr davon, als von den Italienern.

Außer der französischen Komödie und dem englischen Theater war noch ein drittes Heer des Vergnügens um die Oper gelagert, und näher mit dieser verbunden als die beiden vorgenannten. Es war Heidegger mit seinen Maskeraden. Dieser Mann besaß ein unübertreffliches Geschick im Arrangement; als technischer Direktor des Operntheaters hatte er die Baulichkeiten, Malereien, Maschinen, namentlich aber die Bälle oder Maskeraden zu leiten. Letztere, vom Hofe und Adel begünstigt, wurden seit 1719 außerordentlich glänzend, aber auch außerordentlich anstößig begangen; und was diese „Gesellschaft für die Reformation der Sitten" vormachte, beeilte man sich, wie Mist sagt, in der Altstadt nachzumachen.[84]) Nichts gab in der Zeit so vielen Anlaß zu Skandalgeschichten und schlechten Nachreden, nichts war der unter demselben Dache lebenden, zum Theil von denselben Personen geleiteten Oper in der öffentlichen Meinung so nachtheilig, als diese Maskeraden. Sie boten aller Verworfenheit der Vornehmen eine bequeme, halbwegs anständige Hülle. Und wie tief gewisse Kreise gesunken waren, mag man abnehmen aus der Proklamation des Königs gegen skandalöse Klubbs im Jahre 1721[85]),

---

from whence the grotesque entertainment, call'd, The *Necromancer* or *Harlequin Doctor Faustus*, is taken. With the original songs between the acts, and every machine particularly described. Printed for W. Mears at the Lamb without Temple-Bar; price 6 d.« True Briton v. 17. Jan. '24. Auch erschienen zur selben Zeit bei A. Dodd »the vocal parts of the Necromancer, or, Harlequin Doctor Faustus«, ebenfalls für 6 Pence.

84) Mist's Weekly Journal or Saturday's Post v. 7. Febr. '19.

85) The Political State of Great Britain. 1721. Vol. 21 p. 452—53.

aus der Entdeckung eines „Höllenfeuer-Klubbs", bestehend aus etwa vierzig Personen, unter ihnen „funfzehn Damen von bedeutendem Stande", die durch scheußliche Handlungen die christlichen Gebräuche travestirten und verhöhnten. Die Maskeraden waren in einer solchen Zeit um so schädlicher, je unschuldiger das Gewand aussah, in welchem sie dem Einzelnen gestatteten, seine Zwecke zu verfolgen; und Jedermann wußte, was er sich unter den vestalischen Schlußvergnügungen einer Maskerade zu denken hatte. Endlich erhoben sich die Geistlichen und andere ernstgesinnte Männer zu einer öffentlichen Protestation. Man nannte damals in den Ankündigungen die Maskeraden einfach Bälle; bildete aber ein Concert von verschiedenen Operngesängen die Einleitung dazu, so hießen sie Ridottos, und diese letztere Art war die beliebteste. Als nun Heidegger in der verflossenen Saison eine Subscription auf sechs Ridottos ausschrieb, ließ das Großgericht für die Grafschaft Middlesex, in welcher London belegen ist, durch ihren Abgeordneten James Bertie in feierlicher, gedruckter Beschwerde diese Ridottos oder Bälle im Opernhause am Heumarkt als der öffentlichen Wohlfahrt verderblich, als Pflanzstätten der Ausschweifung und Liederlichkeit und als einen Skandal für die Regierung, dem Parlamente am 12. Februar '23 vorstellen.[86]) Das böse Gewissen war erschreckt und verwirrt; die drei noch rückständigen Ridottos unterblieben. Aber bald verlachte man diese Furcht, und in

86) »Whereas there has been lately publish'd a proposal for six Ridotto's, or Balls, to be managed by subscription at the Kings Theatre in the Hay-Market, &c. We the Grand Jury of the County of Middlesex, sworn to enquire for our Sovereign Lord the King, and the Body of this County, conceiving the same to be a wicked and unlawfull design, for carrying on gaming, chances by way of lottery, and other impious and illegal practices, and which (if not timely suppressed) may promote debauchery, lewdness, and ill conversation: from a just abhorrence therefore, of such sort of assemblies, which we apprehend are contrary to law and good manners, and give great offence to his Majesty's good and virtuous Subjects, we do present the same and recommend them to be prosecuted and suppressed as common nuisances to the publick, as nurseries of lewdness, extravagance, and immorality, and also a reproach and scandal to civil government. Presented Feb. 12. 1722—23.« Der große gedruckte Bogen, welcher diese Protestation enthält, ist im Britisch Museum in der Sammlung Newspapers Ao. 1728, vol. II, am Ende, erhalten. Vgl. St. James's Journal v. 16. Febr. '23.

dem nun folgenden Jahrlaufe wurden wieder sechs solche Feste ausgeschrieben und — bei Vermeidung des anrüchigen Wortes „Ridotto“ — als „Bälle“ hartnäckig abgehalten, trotz aller Verdammungen des Bischofs von London.[87]) Für und wider wurden die herkömmlichen Gründe vorgebracht; aber Wesen und Wirkung dieser Vergnügungen ersieht man aus dem Stoffe, welchen sie der vulgären Tagesliteratur zuführten[88]), und anziehender noch aus dem vierten Blatte von Hogarth's Familientragödie in Bildern, genannt „Heirath nach der Mode“. Was an sich noch so unverfänglich sein mag, ist verderblich und verwerflich da wo es ein Mittel wird dem Laster den Weg zu bahnen.

Ein anderes, weniger bekanntes Bild von Hogarth läßt die Summe Londoner Vergnügungen in der Saison, in welche wir jetzt eintreten, die durch alles Gold nur immer höher getriebenen Ansprüche der italienischen Sangesberühmtheiten, die unterwürfige Bewunderung der musikalischen Lords, Heidegger der zu den Maskeraden einladet, die Franzosen welche ihren Harlequin, die Engländer welche ihren Doktor Faustus ausrufen, heiter überblicken. Das schalkhafte Bild zeigt uns alle Gruppen, welche wir soeben beschrieben haben. Der Leser führe nun bei der folgenden Darstellung diese Gestalten und die ihnen anhangenden Schaaren in seiner Erinnerung mit fort, und stelle sich die Wirkung vor, welche jeder Schritt der glänzend im Mittelpunkte gelegenen italienischen Oper auf sie ausüben mußte: dann werden die theilweis heftigen Bewegungen der nächsten Jahre sehr leicht verständlich sein.

---

87) »Lord Bishop of London's Sermon against Masquerades. Sold by John Wyat, at the Rose in St. Paul's Church-Yard. Price stichd 4 d.« Daily Courant v. 7. Juli '24. — Für den angeblichen Brief Heidegger's an den Bischof Gibson über seine Predigt (Heydegger's Letter to the Bishop of L—. To which is added a remarkable Story of Don Ramiro, King of Arragon. Sold by R. Macey, near St. Paul's. pr. 6 d.« Monthly Catalogue No. 13, April 1724 p. 10.) wurden die elenden Literaten, welche ihn zusammen schmierten (Macey, Cox und Povey), sammt dem Drucker und Verleger gefänglich eingezogen. London Journal v. 2. Mai '24.

88) Der Buchhändler J. Roberts in Warwick-Lane erzählte für einen Shilling die Folgen der Maskerade: »The Masqueraders; or, a Fatal Curiosity. Being the Secret History of a late Amour.« Gedruckt im April '24. Mehreres dieser Art folgte.

Fünfter Jahrlauf: vom 27. Nov. '23 bis zum 13. Juni '24.

Den Kreis der 52 Vorstellungen eröffnete Bononcini mit seiner neuen Oper Farnace, die aber nicht anziehen wollte.

Hierauf kam am 14. Januar Attilio Ariosti mit Vespasiano, wieder von N. Haym gedichtet. In dankbarer Erinnerung an seine vorjährige Leistung hatte man ihm für dieses Jahr die zweite Oper übertragen, welche immer, schon wegen ihrer Stellung mitten in der Saison, das eigentliche Zugstück werden mußte. Ein solches war ihnen eben jetzt um so nöthiger, da Doktor Faust in Drury-Lane der Oper viel Volk abwendig machte. Man denke sich nun die Bewegung unter den Mitgliedern der Akademie, als Vespasian sich als völlig mißlungen erwies! Die getäuschte Erwartung ließ ihn noch tiefer sinken, als er eigentlich verdiente; unter Aufregung, Streit und Mißfallsbezeugungen ging die erste Vorstellung vorüber: und wenn es so fortgeht, schrieb Mist schadenfroh, sollen die Opernactien bald fallen.[89]) Weder die folgenden Aufführungen, noch der pomphaft angekündigte Druck[90]) vermochten dem Vespasian und seinem Autor die verlorne Gunst wieder zu gewinnen. Burney bespricht den Vespasian eingehend und ehrenvoll als „eine verdienstliche Musik", ohne von seiner Nichtigkeit für die Akademie und allem, was daraus folgte, das geringste zu ahnen. Und doch war fast das gesammte Material, aus welchem ich die Geschichte der Akademie beschreibe, einst in Burney's Besitz!

Die Directoren forderten schnell fünf Procent ein und hielten eine Versammlung. Man betrieb nun mit aller Eile die Aufführung

89) »We hear there have been strange commotions in the state of Musick at the Opera-House in the Hay-Market, and that a civil broil arose among the Subscribers at the practice of the new Opera of *Vespasian*, which turn'd all the harmony into discord; and if these dissentions do not cease, it is thought *Opera* Stock will fall.« Mist's Weekly Journal or Saturday's Post v. 18. Jan. '24.

90) »New Musick published. That celebrated Opera called *Vespasian*, containing the Overture in Score, also the Songs, Symphonies, and Instrumental Musick, as it was perform'd .... composed by Sig. Attilio Ariosti: Where may be likewise had, the Opera of *Coriolanus* [schon früher gedruckt], by the same Author. Printed for and sold by J. Walsh.« Daily Courant v. 23. März '24.

der Oper, welche Händel seit einiger Zeit unter Händen hatte. So entstand Julius Cäsar.

Giulio Cesare. 1724.

Daß es bei der Abfassung des Werkes etwas eilig zugegangen sein muß, ersieht man noch aus der Originalhandschrift. Am Ende des letzten Chores ist nachträglich von Händel mit Bleistift bemerkt »anno 1723«; eine genauere Zeitangabe fehlt, und vermuthlich bezieht sich die spätere Bemerkung mehr auf den Beginn, als auf die Vollendung der Composition. Von dem einfachen Recitativ hat Händel nach seiner Weise zuerst den Text unter die Linien geschrieben, später aber keine Musik dazu gesetzt, wenige Zeilen gegen das Ende hin ausgenommen. Einige Male wird Schmidt's Hand darin sichtbar. Burney's Schluß, Händel habe diese in der königl. Sammlung befindliche Handschrift erst zu den, theilweis mit anderen Sängern, erneuerten Vorstellungen von 1725 angefertigt, das erste, „nun verlorne" Original werde dagegen alle Musik der Recitative enthalten haben u. s. w.[91]), ist abenteuerlich genug, aber bei seiner Flüchtigkeit leicht erklärlich. Auch darin zeigt sich die Beeilung, daß Händel hier zu der Ouvertüre, die er gewöhnlich zuletzt schrieb, den früher zu Otto componirten, aber verworfenen Fugensatz umarbeitete. Daß er die ausgezeichnete Fuge hier aufnahm, ist allerdings leichter zu begreifen, als daß er sie überhaupt einmal verwarf.

Aus der Menuet, mit welcher sonst die Ouvertüre zu schließen pflegt, ist hier der Anfangschor gebildet, das »Viva, il nostro Alcide«, welches die Egypter dem ankommenden Cäsar darbringen, der sodann in einem würdevollen Gesange (Presti omai) von dem eroberten Lande Besitz ergreift. Schon dieser Eingang weicht von dem Herkömmlichen ab, und scheint in seiner Breite und Klangfülle eher einer Oper aus dem Ende des Jahrhunderts anzugehören.

Darauf wird die Geschichte von Cäsar und Kleopatra abgehandelt. Auch Nicola Haym, der Dichter, hatte diesmal seinen Geist besonders angestrengt, und war mit seiner Leistung so zufrieden, daß er sie der Kronprinzessin Caroline zuzuschreiben wagte. In der De-

91) Burney, History IV, 292 u. 295.

dication sagt er, durch den berühmten Sänger und Tonsetzer Pistocchi, den Vater des guten Geschmackes, sei schon in frühester Kindheit bei ihr der Grund gelegt zu der ideenreichen Einsicht in musikalische Gegenstände, welche sie auszeichne.[92])

Julius Cäsar hat etwas Eigenthümliches in seiner mehr dramatischen, der Oper einer späteren Zeit verwandten Haltung. Selbst in dieser Hinsicht erhebt sich das Werk in einzelnen Scenen bis zum Unübertrefflichen. Als Cäsar die Urne des ermordeten Pompejus erblickt, versinkt er in Betrachtungen über die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens. »Alma del gran Pompeo, Geist des großen Pompejus, der du unsichtbar den Aschenkrug umschleichst, Schatten nun sind deine Siegeszeichen, Schatten deine Herrlichkeit, wie du selber ein Schatten bist: so nimmt menschliche Pracht ein Ende; der gestern kriegsgerüstet, siegprangend eine Welt sich unterwarf, heute rastet er als Asche in diesem Gefäß. Unser Aller Ursprung ist, ach leider! die Erde, und zuletzt wird sie auch unser Aller Ende sein. Elendes Leben, o wie hinfällig! Ein Hauch bildet dich, und wie ein Hauch mußt du wieder vergehen." Der Dichter erhob sich hier über seine gewöhnliche Höhe. Diese Worte griff Händel dann in ihrem tiefsten Sinne auf, und bildete daraus ein Recitativ, welches unter den vielen Stücken dieser Art, in denen sich der Reichthum seiner musikalischen Sprachschöpfung kundgiebt, eins der berühmtesten geworden ist. Der Satz beginnt in Gismoll und endet, nachdem fünf ♯- und acht b-Tonarten durchlaufen sind, in Asmoll, also in derselben Tonlage, nur durch die b-Tonart gedämpft und elegisch wie mit einem Schleier verhüllt. Eine Menge sinnvoller Beziehungen drängen sich hier von allen Seiten zu, die, wie es bei vollendeten Kunstwerken der Fall ist, alle auf den einigen Mittelpunkt deuten, auf die Verbindung von Kunst und Geist, aus der solche Werke entspringen. Die Wirkung dieses Satzes bei Senesino's lebendigem Vortrage war in ihrer Art die tiefste,

92) »V. S. A. essendo escita da un ceppo, a cui Antenati sono sempre stati benignissimi Protettori di questa Scienza e che appena nata, i primi oggetti che per le vie dell' udito ha tramandati alla mente, sono stati commisti col canto del celebratissimo Pistocco, che può dirsi Padre del buon guosto moderno; di là ha formate quelle giuste e sì fine idee, quella perfetta e giudiziosa conoscenza ch'ella ha della Musica.«

welche man bisher erlebt hatte. Es mußte Allen eine neue Erfahrung sein, daß eine dramatische Situation, ein dichterisches Wort und eine musikalische Betonung, zu gleichen Theilen verbunden, ein gleich starkes Licht ausstrahlend, nicht, wie bei den Gesängen, in eine einzige musikalische Flamme zusammen schlagend, in demselben Grade künstlerischer Gestalt und Kraft theilhaft wurden, wie die gesprochene Scene, das deklamirte Gedicht oder das gesungene Lied für sich allein. Die bis dahin schon häufig angewandten begleiteten Recitative ruhten freilich alle auf dem verborgnen Grunde dieser Wahrheit, waren aber nicht geeignet ihn aufzudecken.

Im weiteren Verlaufe begegnen wir noch drei recitativischen Sätzen von großer Bedeutung: dem der Kleopatra »Che sento? oh Dio!« im zweiten, dem des Cäsar »Dall' ondoso periglio« und dem der Kleopatra »Voi, che mie fide ancelle« im dritten Akt. Der erste steht als Eingang zu dem herrlichen Gesange in Fmoll »Se pietà«; der andere ist durch das voraufgehende Vorspiel der Arie »Aure deh per pietà« in diese verwebt, und bildet mit ihr vereint gleichsam nur ein Tonstück, ein breites landschaftliches Gemälde von großer Schönheit. Beide Sätze haben also in ihrer Stellung etwas besonderes. Der dritte ist wieder wie »Alma del gran Pompeo« gehalten; es ist ein herrlicher Monolog der Kleopatra, in verzweiflungsvoller Lage wie an ihre Begleiterinnen gerichtet, der in sich beginnt und abschließt. Alle vier hervorragenden Recitative zusammen sind für das, was sich in solcher Kunstart verschiedenes aussprechen läßt, fast erschöpfende Vorbilder. Sehr originell ist »Dall' ondoso periglio«; aber als eigentlich neu werden wir doch immer »Alma del gran Pompeo« bewundern müssen. Jedes an seinem Orte trägt ein bedeutendes bei, den Gegenstand musikalisch-dramatisch zu gestalten.

Fast von allen Arien muß dasselbe gesagt werden. Daß sie insgesammt, abgesehen von Text und Handlung, an rein musikalischem, oder vielmehr melodischem Reiz hinter denen im Otto zurückstehen, ist leicht zu bemerken. Aber sie sind breiter angelegt — die Bononcini-Liebhaberei war im Schwinden und konnte nicht mehr wie früher Händel's Rede gewissermaßen Haltung und Grenzen vorschreiben —, und sie sind mit bewußterem Streben, als bisher in seinen Opern,

charakteristisch gestaltet. Dies war es, was sie besonders geeignet machte sich einem dramatischen Zwecke unterzuordnen. Selbst die sehr reiche und meistentheils schöne Coloratur widerstrebt dem nicht; die zusammendrängende Einheit der Händel'schen Gesänge läßt die Länge seiner Coloratur nur dann empfinden, wenn sich ein Stümper daran versucht. Im Munde des gebildeten Sängers strömt sie wie ein musikalisch gestalteter Hauch vorüber. Auch in solchen Dingen ist Händel oft in einer Weise kunstvoll und feinsinnig, die die Zierlichkeiten der Italiener, diese angeblich unübertrefflichen Muster darin, weit hinter sich läßt.

Mehrere kriegerische Instrumentalsätze, ein beträchtlicher Schlußchor, und namentlich die ungewöhnlich reiche Instrumentation (außer dem Quartett und den beiden Flügeln: Oboen, Fagotte, Flöten, vier Hörner, Harfe, Violdagambe und Theorbe) dienen demselben dramatischen Zwecke. Händel unternimmt schon hier, verschiedene Völker, wie in seinen späteren Oratorien, nicht nur verschiedene Personen gegensätzlich hervortreten zu lassen. Der Gegensatz ist freilich nicht durchgeführt, aber in mehreren Gesängen der Kleopatra höchst glücklich angedeutet, ganz unübertrefflich in der Scene zu Anfang des zweiten Aktes, wo sie bei voller Musik von gedämpften Violinen, Violen und Bässen, Oboen, Fagotten, Harfe, Violdagambe und Theorbe mit einem lustathmenden Gesange (Vadoro pupille) den Cäsar in ihre Netze lockt. Diese Scene und der Anfangschor tragen am meisten bei, das Werk den späteren Musikdramen ähnlich zu machen; und solche Aehnlichkeit wird der Grund gewesen sein, daß man es, mit Gesängen aus anderen Händel'schen Opern geschmückt, noch im Jahre 1787 zur Aufführung geeignet fand.

Das vorzüglich schöne Schlußduett »Caro-Bella!« ist aus einer heiteren Melodie der Cantate „Abschied von Rom" (s. I, 232) gebildet.

Auch Hamburg und Braunschweig suchten sich das in den Zeitungen so hochgepriesene Werk anzueignen; Hamburg gegen Ende des Jahres 1725, Braunschweig „in der Sommer-Messe" 1733. Für das Athen an der Elbe übersetzte es der Secretär Lediard, ein Franzose, der des Deutschen nicht mächtig war. Ein Sivers (wahrschein-

lich derselbe arme Teufel, den Liscow später vernichtete) ließ etwas dagegen drucken, und es entspann sich ein pöbelhafter Streit.[93])

Unmittelbar nach der Aufführung wurde die Oper bei Cluer in groß Octav sehr zierlich gedruckt.[94]) Der elende Nachdruck, welcher auch noch in diesem Jahre erschienen sein wird, hielt sich an das übliche große Format.[95]) Das der rechtmäßigen Ausgabe vorgesetzte Privilegium vom Jahre 1720 scheint wenig geschreckt zu haben.

Bononcini brachte am 18. April Calfurnia, nach seiner Weise kein schlechtes, aber für lange Zeit sein letztes Werk für die Akademie[96]); Haym bearbeitete den Text des Dr. Braccioli, den Heinichen 1713 für Venedig componirte. Die letzte neue Oper dieser Saison war Aquilio, am 21. Mai; nach Burney ein Mischwerk, nach einem alten handschriftlichen Verzeichniß der gedruckten Arien[97]) aber von Attilio Ariosti, eine Angabe, welche die Untersuchung der Gesänge zu bestätigen scheint, obwohl nicht zur Gewißheit erhebt. Wahrscheinlich war Aquilio ausländischen Ursprunges, aber von Ariosti für die hiesige Bühne bearbeitet. Bononcini und Ariosti componirten damals, sofern sie Neues erstrebten, schon wesentlich in Händel's Ma-

---

93) „Hans Sachsens Schreiben aus dem Reiche der Todten an den geschickten Uebersetzer der Opera Julius Caesar in Aegypten. Welchem noch beygefüget ist: Idorythmi Reflexion über eben dieselbe Opera. 1725." 4 Blätter in 4. „Democriti Antwort auf Hans Sachsens Schreiben, und Einfältige Critique, der Opera Julius Caesar in Aegypten. Nebst einer Wiederlegung der abgeschmackten Reflexion des sogenannten Idorythmi. Anno 1725." 4 Blätter in 4.

Erhalten in Richey's Sammlung hamburgischer Operntexte (Hofbibl. zu Weimar) Bd. VII Nr. 211 u. 212.

94) »Julius Caesar: an Opera. Compos'd by G. Frederick Handel, of London, Gent. London, J. Cluer and B. Creake.« 118 Seiten in gr. 8.

95) »The Favourite Songs in the Opera of Julius Caesar | London Printed and Sold at the Musick Shops« Zwei Sammlungen, 19 und 23 Seiten in Fol.

96) Walsh druckte »The Favourite Songs in the Opera call'd Calphurnia«, zwei Hefte, jedes von 9 Seiten; das erste als Anfang einer Sammlung »The Monthly Mask of vocal Musick, or the Newest Songs made for the Theatre's and | other Occasions, Publish'd for July [1724] price 12 pence«, also im Juli '24 ausgegeben; das andere wahrscheinlich als zweite Lieferung für August.

97) »The Favourite Songs in the Opera call'd Aquilio | Publish'd for September [1724] Price 2 s. 6 d. London, J. Walsh.« 17 Seiten in Fol.

nier. Wir berühren dieses alles hier nur flüchtig, um schnell wieder auf die Hauptsache zurückzukommen.

Händel hatte im Julius Cäsar ein Werk geliefert, welches epochemachend war, nicht nur für ihn, sondern fast für alle musikalisch bei der Akademie Betheiligten. Seine Natur war so glücklich geartet, in Momenten die zur Entscheidung drängten, das Schlagwort aussprechen zu können; dies war es, was ihn im wahren Sinne und auf so lange Zeit zu einem Manne des Tages machte. Etwas derartiges leistete nun auch diese Oper.

Zunächst sprengte sie das musikalische Triumvirat, und löste die Fesseln durch welche die Dreispaltigkeit der Tonsetzer bisher zusammen gehalten war. Man erkannte nunmehr, daß es nicht weise war, Componisten zu besolden, deren Talente der Akademie auf die Dauer keine Sicherheit gewährten, deren Werke vielmehr geeignet waren, den guten Fortgang des Unternehmens in Frage zu stellen. Man unterließ also, was unnöthig oder gar nachtheilig war; und so wußte die Stadt schon im Mai d. J., daß Bononcini für den folgenden Jahrlauf nicht wieder engagirt, dafür aber von der Herzogin von Marlborough mit einer Pension von £ 500 bedacht sei, was ihn veranlasse noch nicht in sein Vaterland zurückzukehren.[98]) Attilio Ariosti wurde fernerhin geduldet, da seine Ansprüche sich nach den Umständen richteten; auch Er fand Patrone, nur nicht so prunksüchtig freigebige.

Auch unter den Sängern wurde aufgeräumt. Berenstadt ging davon. Miß Robinson zog sich gekränkt von der Bühne zurück, und lebte privatim Bononcini's Muse, katholischen Gottesdienstübungen und ihrem Geliebten, dem alten Grafen Peterborough, der sie 1727

98) »It is said, that Bononcini not being engaged for the year ensuing, by the Royal Academy of Musick, was about to return to his own country; but that a great Duchess hath settled 500 l. per annum, upon him, to oblige him to continue here.« Mist's Weekly Journal or Sat. Post v. 23. Mai '24. „Hergegen hat eine gewisse vornehme Dame dem berühmten Componisten, Sigre. Bononcini, nur damit derselbe ferner keine Opern mehr machen soll, ein jährliches Einkommen, von fünfhundert Pfund Sterling, angewiesen." Mattheson, Crit. Musica II, 96. Mattheson's Mittheilung ist ungenau; an eine Verpflichtung abseiten Bononcini's wurde nicht gedacht, aber er sollte schadlos gehalten werden, und man wollte der Akademie Trotz bieten.

heirathete. Signora Durastanti glaubte neben der Cuzzoni hier keinen Boden mehr zu haben: am 17. März sang sie in Coriolan, ihrem Benefiz, „eine englische Cantate zum Lobe dieser Nation", mit welcher sie förmlich Abschied nahm, und nach beendigter Saison verließ sie England. In ihrer Cantate (Generous, gay, and gallant nation), auf Ersuchen Peterborough's von Pope gedichtet, und bald darauf von Arbuthnot travestirt (Puppies, whom I now am leaving), sagt sie mit naiver Offenherzigkeit: „alte Lieblinge müssen neuen weichen, und so Adieu!"

Ein Uebelstand blieb es immer, daß Signora Cuzzoni zu solchen Rollen wie Kleopatra weder persönlichen Reiz noch hinreichende dramatische Lebendigkeit besaß. Um so lauter pries man die Faustina in dieser Hinsicht, und bedauerte ihre Abwesenheit; nur Senesino, der während der Cuzzoni-Begeisterung nicht immer mit gewohnter Ehrfurcht behandelt wurde, freute sich, auf der Bretterwelt jetzt wieder alleiniger Cäsar zu sein. Aber eben jetzt, als er wieder so glänzend monarchisch emporstieg, bekam sein Dünkel einen harten Schlag. Miß Robinson war von ihm im Frühling d. J. in einer Probe empfindlich beleidigt, wahrscheinlich durch Anspielungen auf ihr Verhältniß zu Peterborough. Der alte phantastische Lord, seit seinen spanischen Feldzügen ein gefürchteter Feuerbrand, prügelte Seine Theatralische Majestät dafür im Opernhause hinter der Scene angesichts mehrerer Zuschauer. Der Stadtklatsch nährte sich eine zeitlang davon, und die Libellisten schrieben Briefe von Anastasia an Senesino, und von Senesino an Anastasia, bei welcher Gelegenheit Aaron Hill sich des Castraten annahm. Eine weitere Demüthigung brachte ihm eine Vorstellung des Julius Cäsar, in welcher, als er kaum die Worte „Cäsar kennt keine Furcht" hervor gedonnert, von oben mehrere Holzstücke mit großem Getöse neben ihm nieder stürzten, worüber er erschrocken auf die Erde fiel und in der Einbildung, daß er zerschmettert sei, ein jämmerliches Geschrei erhub. Signora Faustina war für den nächsten Winter an Wien gebunden, wollte aber sodann nach London kommen. Anastasia Robinson wurde durch Signora Dotti ersetzt. Die übrigen Plätze füllte man mit den Herren Borosini und Pacini aus.

Die Größe des musikalischen Treibens im damaligen London wird aus dem Gesagten schon einigermaßen zu erkennen sein. Ein

Durchblick in diesem lärmenden Widerstreit unzähliger Leidenschaften, Neigungen und Bestrebungen ist um so schwieriger, da kein Mitlebender eine zusammenhängende Erzählung davon hinterließ, und kein Späterer zu einer Zeit, wo außer den schriftlichen noch mündliche Ueberlieferungen zu befragen waren, diese Bewegungen im Londoner Gesellschaftsleben einer Darstellung werth achtete. Um so freudiger überrascht uns die Entdeckung einer kleinen Quelle, die, wo es darauf ankommt das längst Vergessene wie lebendige Gegenwart zu beschreiben, von wesentlicher Bedeutung ist. Ein Bewunderer Händel's, mehr durch ein gesundes Urtheil als durch poetische Begabung hervorstechend, versuchte die erhöhte Bedeutung, welche der Tonsetzer durch seine jüngste That erlangt hatte, die jugendliche Schönheit, die siegesstolze Kraft und Unerschöpflichkeit seiner Kunst in einem Gedichte darzustellen, welches er The Session of Musicians, Die Versammlung der Musiker oder, wie man im Deutschen sagen könnte, Die musikalische Meisterschule nennt. Ein Gedicht von Sir John Suckling aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (the Session of the Poets) nachahmend, läßt er Apollon, den Gott der Dicht- und Tonkunst, die Absicht aussprechen, wieder einmal in öffentlicher Versammlung einen der Seinen zu krönen, und zwar —, da unter den Dichtern keiner des Lorbeers würdig sei und er das Recht, den schlechtesten von ihnen zum Laureaten zu erheben, dem Hofe abgetreten habe, — diesmal einen Musiker. Mit diesem Gedanken, den wir jetzt als so einfach richtig bewundern, den man aber damals verlachte oder verabscheute, und der den besten Dichtern der Zeit, Pope, Gay u. A., eins der vielen handgreiflichen Anzeichen vom Untergange aller wahren Kunst zu sein schien, eröffnet das kleine Gedicht die Scene. Das Opernhaus wird zum Versammlungsort bestimmt. Heidegger ist Apoll's Ceremonienmeister, Berenstadt und Boschi, fürchterlich an Stimme und Gestalt, werden zu Ausrufern ernannt, die Operndirectoren bilden den Hofstaat des Gottes. Alles wird zur Bewerbung zugelassen, und schwer ist die zahllos andringende Menge zu ordnen. Endlich setzt Heidegger sie in Reih und Glied.

Zuerst tritt auf der Doktor der Musik, Christoph Pepusch, einem Karren folgend, der mit seinen musikalischen Erzeugnissen voll beladen ist. Apoll findet die Quantität groß, bittet aber, mit seinem

theuer erworbenen Doktorgrad zufrieden zu sein, denn neue Erhöhungen würden nur neue Kosten verursachen.

Ihm folgt, wie im Leben so auch hier, sein Freund Galliard. Keine Musik für den Lorbeer, sagt Apoll; doch sind deine Arien mitunter recht nett, und ich gebe dir Erlaubniß sie in der Altstadt zu singen.

Der Balladenmeister Leveridge, der entfernt im Haufen steht, die Weinflasche in der Hand, wird zum Abendessen eingeladen, und gleichfalls ein anderer munterer Geselle von gepriesener Bescheidenheit, der fröhliche L–i–lt genannt (sämmtliche Namen sind nur angedeutet), dessen Bescheidenheit denn auch so groß war, daß ich seinen Namen nicht wiederfinden kann.

Drei Schotten, der neue Instrumente erfindende Corbett, der Sänger Gordon, und William Thomson, der Bewunderer, Sammler und Nachahmer schottischer Gesänge, werden in das zehn Stockwerk hohe Edinburg verwiesen, um von dort aus den Geschmack des rauhen Italien mit dem des gebildeten Schottland zu vermählen. Zu diesen Landsleuten, meistentheils hochländischen oder irischen Ursprungs, welche die unverdauten Feinheiten der italienischen Tonkunst mit der Rohheit der nationalen Musik verbanden, und auf solcher Grundlage die Kunst hastig weiterzubilden strebten, gehörte auch der arme Roseingrave, der in's Narrenhaus geschickt wird. Mit besonderer Entrüstung wird die Kirchenmusik oder, wie es treffend heißt, der Kathedralgeschmack von Croft, Green und Genossen abgewiesen, und mit Recht: denn die Kirchenmusik die nicht von Apoll's Musensitz ihren Ausgang nahm, soll auch nicht mit seinen Söhnen um den Lorbeer streiten.

Dieupart, der wohlgepuderte Damenheld, zieht ebenfalls den Unwillen des Gottes auf sich. Signor Pippo, der große Violoncellist im Opernorchester, wird ersucht, sich mit der Bewunderung seines Spieles zu begnügen, und nicht Zeit und Ruf mit fruchtlosem Componiren zu verlieren. Einen ähnlichen Wink erhält Geminiani, der berühmteste Geiger dieser Zeit, dem die Stelle der Ersten Violine auf dem Parnaß zuerkannt wird. Für dieselbe Stelle bei der Akademie hielt er sich zu gut. Nicola Haym wird auf eine schmeichelhafte Weise in seinem poetischen Secretariat bestätigt.

Attilio Ariosti drängt sich hervor, aber Apoll schneidet ihm das Wort ab: Wer absinkt anstatt sich zu erheben, für den ist der Lorbeer nicht bestimmt; alle Ehre, die Coriolan erwarb, hat der leere Vespasian wieder verscherzt.

Auch Henry Carey bewirbt sich mit seinen Balladen um den Preis. Selbst der Musikhändler Walsh, ein verschmitzter Kopf, schreit in Gesellschaft so vieler Thoren nach dem Lorbeer, nicht nur wegen seiner Verdienste um die Musikverbreitung, sondern auch als Rolli's Beihelfer in der Zusammensuchung schöner Worte für die Operntexte.

Ermüdet von dem Lärm dieser in hellen Haufen andringenden Unfähigkeit, durchspäht Apoll die Menge, seinen berühmten geliebten Sohn suchend, vergebens — denn Händel war nicht dort. Statt seiner sieht er den Bononcini anrücken, im vollsten Bewußtsein seines Sieges, begleitet von der theuren Anastasia Robinson und von Pepusch' Gattin Margherita, Arien aus Crispus singend. Kein Richterspruch erfolgt: die einschläfernde Musik übt ihre volle Macht aus, und plötzlich entschläft Alles, selbst der Gott des Tages. Aber einen Augenblick nur — da erschallt die Trompete der Fama, in glanzvoller Erscheinung tritt die Göttin ein, einen Helden an ihrer Hand führend, dessen Kunst sicherer trifft als Cupido's Bogen, und der die Welt des Seins für die Welt der Töne eroberte: ungenannt bleibe sein Name, da es nur Einen Phönix giebt. Mit geziemendem Stolze blickt er auf zu dem Herrn der Musen, entschlossen, um nichts zu bitten, und zufrieden, auch wenn ihm der Preis versagt wird. Ihn sah Phöbos Apollon mit Freuden, und sprach es aus, nur diesem Helden dürfe der Lorbeer die Stirne zieren, ihm, dem über das ganze Reich der Leidenschaften Herrschaft und Gewalt gegeben. Und Alle stimmten bei, selbst Neid und Einfalt.

Dies ist der Inhalt des kleinen Gedichtes, welches im Mai '24 im Druck erschien.[99]) Es war vorauszusehen, daß der Schluß dessel-

99) »The Session of Musicians, in Imitation of the Session of the Poets. Printed for M. Smith near the Royal Exchange. Price 6 d.« Monthly Catalogue, No. 14 vom Mai '24 p. 9. Auch dem rührigen Roberts wurde es zur Vertreibung übergeben, wie aus seiner Ankündigung vom 3. und 8. Juli hervorgeht: »This Day is publish'd *A Collection of Original Poems*, viz. An Epistle

ben von der Einstimmigkeit Aller zu Händel's Preise sich nicht bewähren konnte. Wo wahre Kunst gegen Geldmassen, gegen Stumpfsinn im eignen Lager und gegen allgemeine Geringschätzung ihrer standesmäßigen Stellung ankämpfen muß, kann sie nur langsam Boden gewinnen. Es bedurfte voller achtzehn Jahre, um das zu erreichen, was der Dichter hier prophetisch vorweg nahm. Nur Einer, der ohne Achtung in die unterste Reihe gestellte, hochsinnige Carey befreite sich durch begeisterte Anerkennung von Neid und Feindschaft: alle andern trieben es nach wie vor, und nicht ohne Erfolg; denn so bunt, so irrig verfangen war die Zeit, daß nach und nach fast noch jeder von ihnen einen guten Tag erlebte, ohne sich um den gekrönten Tonheros zu kümmern, ja in feindseliger Gegenwirkung zu ihm.

Man wird neugierig sein, den Autor des Gedichtes zu erfahren. Er wird vielleicht für immer verborgen bleiben; doch eine Spur ist gefunden, die zu ihm leiten könnte. Hiernach war es eine Dame, oder richtiger gesagt: eine Dame sandte an Händel einen Lorbeerkranz, von diesem Gedichte (wie wir annehmen dürfen) begleitet. Sie wird Ophelia genannt. Soviel erfahren wir aus einem sein sollenden Spottgedichte, zu welchem sich die Getroffenen nach monatelangem Schweigen endlich aufrafften, und dessen Ueberschrift lautet „Eine Ode, gesungen als ich von einer Dame einen Lorbeerkranz empfing." [100]) Wir erfahren noch mehr aus diesem Poem, nämlich daß Händel's Privatleben unangreifbar war. Von den unterliegenden, auf's äußerste gereizten Gegnern war schon ihrem Charakter nach

from a Prude to Dr. W-dw-d. Tale of a Bottomless Tub. Deluge, or cautious old Woman; a Tale. Epistle from S[enesin]o to A[nastasi]a R[obinso]n. Epistle to Mr. Handel on his Opera's. The Session of the Musicians. The Ball: Stated in a Dialogue betwixt a Prude and a Coquet, last Masquerade Night. The Second Edition. Printed for J. Roberts, near the Oxford Arms in Warwick-Lane. 1724. Price [der ganzen Sammlung] 1 s. 6 d.« Daily Post v. 3. u. 8. Juli '24. Als um diese Zeit der hochberühmte, in den Adelstand erhobene Maler Gottfried Kneller starb, wurde ihm eine ähnliche Ehre zu Theil in dem 1725 erschienenen Gedichte The Session of Painters.

Das Händelgedicht, sechs Blätter in Folio, fand ich in einem Sammelbande im British Museum: 841. m. 26., und theile es als Beilage I vollständig mit.

100) »An Ode, on receiving a Wrath of Bays from a Lady.« In Mist's Weekly Journal or Saturday's Post vom 15. August '24. Mitgetheilt als Beilage II.

keine Schonung zu erwarten; und diese skandalsüchtige Zeit gefiel sich maßlos in der Jagd nach Heimlichkeiten, welche die Nacht bedeckt, und in schamloser Enthüllung derselben. Das Geschenk kam von einer Dame, der Gegenstand war also zartester Natur und geeignet die Spürkraft zu reizen. Aber wie rein, wie im schönsten Sinne ereignißlos und unmodern muß das Leben des großen Tonmeisters gewesen sein, wenn man ihm in der Ode an sich selbst und an seine Dame nichts in den Mund zu legen wußte, als daß er sich in dieser Höhe gefalle, daß er höher steige als die Dichter des Alterthums, die nur ein Elysium erreichten, daß er ebenfalls die Welt besiege, und allgemeiner als Alexander, aber nicht mit Männern und Waffen, sondern mit Thaten künstlerischer Einbildungskraft, daß er sich mit seiner Schönen zu einem neuen Reiche der Liebe erhebe und der Dichtkunst neue Gegenstände zu begeisterter Darstellung zuführe! Wie wenig Aenderungen wären nöthig, wollte man diese Spottreime in ein Lobgedicht von bleibender Wahrheit verwandeln! Der edle Mist brachte nach vierzehn Tagen allerdings noch ein anderes, „Midas, eine Fabel"[101]), von Bononcini's oder Marlborough's Kreise aus bestellt und wahrscheinlich von Rolli angefertigt, welches in pöbelhaften Ausdrücken nicht hinter der Gesinnung derer, von denen es ausging, zurückblieb; aber auch dieses ist nicht nur völlig inhaltlos, sondern auch wegen abenteuerlicher Entstellung des vorliegenden, allbekannten Verhältnisses für Nichteingeweihte durchaus unverständlich, also auch ohne Wirkung. Ein solcher Aufschrei ohnmächtiger Wuth zeigte nur, wie sehr das Geschoß aus Händel's Lager in's Innerste gedrungen war. Die Mittelmäßigkeit konnte das unbehagliche Gefühl nicht los werden. Ihr größter Trost blieb, daß das Genie, wie Göthe sagt, doch auch nicht unsterblich ist, und daß wohl noch andere Tage zu erleben seien, als die des blüthenherrlichen Frühlings, wo sich der Lorbeer um seine männliche Stirne schlang.

Es läßt sich nicht viel entnehmen aus den Phrasen des Spottgedichtes, er wolle sich mit seiner Schönen zum Reiche der Liebe erheben, wo er Apoll, sie Venus sei, und ein Geschlecht von Göttern

101) »Midas, a Fable.« In Mist's Weekly Journal or Sat. Post v. 29. Aug. '24.

ihre Nachkommenschaft bilde; alles Schicksal liege in Ophelia's Augen, von Liebe und Lorbeer inspirirt, erzeuge er seine Gesänge, u. s. w.: und doch ist dies das einzige mal, wo von Zeitgenossen auf Händel's Verhältniß zu einer Dame angespielt wird. Fand ein solches je einmal statt, so war gewiß jetzt die allerseits günstigste Zeit dafür. Er war für sein Alter von 39 Jahren fast noch jugendlich zu nennen. Lange gefeiert, hatte er doch niemals vorher die ruhmvolle Bedeutung erlangt, wie in diesen Tagen. Kein Wunder, wenn in Folge dessen ihm auch ein häusliches Glück zu nahen schien, wenn unter den zahllosen Schönen, die das Genie bewunderten, sich auch einige fanden, die den Mann liebten und zu besitzen wünschten. Aber dieses Glück war nur eine schöne Täuschung; Händel blieb unverheirathet. Wir sind nicht ganz ohne Nachrichten über die wahren Ursachen. Zwar wenn Hawkins sagt: „Seine geselligen Gefühle waren nicht sehr stark, und daher mag es kommen, daß er sein ganzes Leben im Cölibat zubrachte; daß er aber keinen weiblichen Umgang von anderer Sorte hatte, darf man besseren Grundsätzen zuschreiben"[102]) —: so ist dies zunächst nur seine eigne Ansicht, indeß auf Hörensagen und eine gewisse persönliche Bekanntschaft gegründet. Aber der jüngere Schmidt, der es wissen mußte, und der den besseren Theil von Hawkins' Vermuthung willig bestätigte, erzählte den Seinen mancherlei über das wahre Verhältniß, und diese haben uns folgendes davon aufbewahrt. „Er war niemals verheirathet; aber sein Cölibat muß nicht einem Mangel persönlicher Anziehungskraft zugeschrieben werden, oder der von Sir John Hawkins ungerechter Weise vermutheten Quelle, nämlich der Abwesenheit geselliger Gefühle. Im Gegentheil, es kam von seinem Streben nach Unabhängigkeit. Er fürchtete Erniedrigung und scheute die unlösbaren Fesseln. Als er jung war, verliebten sich zwei seiner Schülerinnen, Damen von beträchtlichem Vermögen, so sehr in ihn, daß jede von ihnen eine eheliche Verbindung mit ihm wünschte. Die erste, sagt man, wurde ein Opfer ihrer Leidenschaft. Händel wollte sie heirathen; aber sein Stolz wurde verletzt durch die rohe Erklärung ihrer Mutter, sie werde niemals zugeben, daß ihre Tochter einen Fiedler heirathe; empört

102) Hawkins, History V, 411—12.

über diesen Ausdruck gab er jede weitere Verbindung auf. Nach dem Tode der Mutter erneuerte der Vater seine Bekanntschaft, und theilte ihm mit, daß alle Hindernisse beseitigt seien; aber er antwortete, die Zeit sei nun vorbei; und die junge Dame verfiel in ein Siechthum, welches ihrem Leben bald ein Ende machte. Die zweite Liebschaft war eine Dame von glänzendem Stande, deren Hand er möchte erhalten haben, wenn er seine Profession hätte aufgeben wollen. Diese Bedingung verwarf er entschlossen, und löste löblicherweise ein Verhältniß, welches die großen Fähigkeiten seines Geistes eingeengt haben würde."[103])

Hiermit sind die Quellen, welche über diesen Gegenstand fließen, rein ausgeschöpft. Was man weiter beibringen mag, wird sich auf Bemerkungen und Muthmaßungen beschränken. Es ist auffallend genug, daß beide Verhältnisse wie eine Prüfung und Versuchung an den Musiker herantreten, und hierdurch nur Ringe bilden in der langen Kette, die schon in seiner Kindheit den Genius fesseln wollte. Vater Händel wollte nicht, daß der Sohn ein Fiedler werde; nun will die Mutter der Einen Geliebten nicht, daß die Tochter einen Fiedler heirathe; und die Verwandten der Anderen von noch höherem Stande sind es nur dann zufrieden, wenn er, dem Fiedlerthum als Erwerb entsagend, als vornehmer Mann gleich ihnen seinem Gelde, und nebenbei zum Vergnügen auch der Kunst, leben wolle. In diesem Widerstreite war er aufgewachsen, kämpfend mit der Macht der Vorurtheile war er ein Mann geworden, die Ausübung der Kunst hatte ihn persönlich glücklich und Andern gegenüber weltberühmt gemacht: nachgerade kannte er seinen natürlichen, hundertfältig zurück geschlagenen Feind, und so wußte er neue Angriffe desselben, selbst von so zarter und verwickelter Natur wie Liebesverhältnisse zu sein pflegen, geschickt und ruhig zu erledigen. Wie leicht oder wie schwer ihm dies ward, kann man nicht wissen; die Erzählung klärt uns doch im Grunde sehr wenig über die berührten Verhältnisse auf. Nur soviel ist gesagt, daß die erste Anregung von den Damen ausging; nicht der Lehrmeister, sondern die Schülerin verliebte sich zuerst. Aber selbst hieraus läßt sich nicht schließen, daß er halb mitleidig Gegen-

103) [Coxe,] Anecdotes of Handel and Smith, p. 28—29.

liebe schenkte: es kann ebensowohl, und vom englischen Standpunkte gewiß am richtigsten, heißen sollen, er habe die so sehr über seine Ansprüche hinaus gehenden Verbindungen erst gesucht, als die Damen ihm in freier Neigung entgegen kamen.

Den Ausdruck „als er jung war“ hat man so genau nicht zu nehmen. Daß Coxe die Verhältnisse der Zeitfolge nach richtig angegeben hat, darf vorausgesetzt werden. Demnach hatte das mehr unscheinbare Verhältniß mit der eigentlichen Treuliebsten schon vor ein paar Jahren stattgefunden, wo er passende Lectionen wenigstens nicht ganz von der Hand wies; Gedicht und Lorbeer kamen aber jetzt, als er nur noch ganz ausnahmsweise und mehr aus höflicher Gefälligkeit bei einigen vom Adel das Clavierspiel lehrte, von der Zweiten, die sich als vornehme Dame eine so pomphafte Ovation schon erlauben durfte. Eine wehmüthige Erinnerung sei dem Mädchen gewidmet, welches also auch an dem so tausendfach erlebten, so tief beklagten, so viel besungenen Conflikt von Liebe und Elternwille zu Grunde gegangen ist. Was ihr Händel war, war ihm die Kunst; auch sein Leben hing an der Erlangung eines höchsten Zieles. Wer nun für die Verbindung eines solchen Paares fromme Wünsche hätte, der vergesse doch auch nicht seinen Blick auf die Zeiten zu richten, welche bevorstanden. Im folgerichtigen Künstlerstreben kam Händel dahin, Alles zu verlieren, ohne welches ein Familienleben im Kreise vornehmer Verwandtschaft kaum denkbar ist, Geld, Ruhe, Gesundheit, Publikum, Unterstützung der Großen, Freunde, namentlich alle die vornehmen Halbfreunde, und was bei solchen Zuständen weiter zu folgen pflegt. Angenommen, seine Gattin besaß die volle Gewalt weiblicher Sanftmuth und vermittelnder Versöhnlichkeit, wo hätte sie diese anwenden können? was konnte sie anders thun, als, wie einstimmig alle Freunde, zum Nachgeben rathen, wo doch nicht nachzugeben war? und wie war dem bis zum Wahnsinn erregten Manne das häusliche Leben angenehm zu machen, wenn die Mittel kaum für seine eignen wenigen Bedürfnisse zureichten? Die Verhältnisse und Händel's Künstlergang machten einen Zusammenstoß unvermeidlich; auch das beste Weib würde schwach in sich zusammen gesunken sein und wohl erfahren haben, daß bei Händel's Natur eine sanfte Ablenkung vom sturmvollen Gange unmöglich war. Händel war empfänglich für

Weiblichkeit, ja verehrungsvoll empfänglich im höchsten Maaße; daß er eine Gattin auf seinem Lebenswege stets dieser seiner Stellung zu dem ganzen Geschlecht entsprechend behandelt haben würde, darf man voraussetzen, aber nicht schlechterdings behaupten. Mit andern Worten: sein Verhältniß zu dem Geschlechte war das des Künstlers; Weiblichkeit war ihm ein Gegenstand, eine der theuersten fruchtbringendsten Ideen; ihm fehlte nichts dadurch, daß er unverheirathet blieb. Sehr selten wird man, wie hier, das Künstlerische von dem natürlich und individuell Menschlichen trennen können. Bei Mozart z. B. würde niemand daran glauben, die Gluth des idealen Künstlers schlägt in zu vielen Gesängen mit der des sinnlichen Menschen zusammen. Händel's Flamme ist rein ideal; sein Altar steht frei, und bildet nicht zugleich den häuslichen Heerd. Daß er aber weibliches Gefühl und Wesen wirklich auf's tiefste und wundervollste aussprach, ist längst erwiesen. Ueberall waren es die Damen, welche für ihn Partei ergriffen; der überwiegende und bessere Theil fand sich in ihm wieder, eben in den pathetischen Frauengesängen; und die Engländerinnen seiner Zeit vereinigten mit echt weiblichem Charakter italienische Gluth der Empfindung. Daß er dieser gluthvollen reinen Weiblichkeit die rechte Sprache zu geben wußte, war mitunter sein einzig wirksames Zaubermittel. Man nehme ihm etwas von der Höhe absoluter Vollkommenheit, auf welcher er hier steht, und eine Wirkung dieser Art wäre unmöglich gewesen. Während er die Weichlinge unter den Männern oft durch männliche Härte verscheuchte, durfte er auf die Damen unter allen Umständen rechnen.

Am 24. August dieses Jahres, als Händel die Oper für die nächste Saison schon fertig hatte, spielte er seinen Schülerinnen, den Prinzessinnen Anna und Caroline, in St. Paul's Kathedrale auf der Orgel vor. Dies berichtet uns eine Zeitung an demselben Tage, an welchem Herr Mist die Midas-Fabel auftischte. [104]) Die Orgel war

104) »Last Monday their Royal Highnesses, the Princess Anne and Princess Carolina, came to St. Paul's Cathedral, and heard the famous Mr. Handel (their Musick-Master) perform upon the Organ; the Reverend Dr. Hare, Dean of Worcester, attending on their Royal Highnesses during their stay there.« Applebee's Weekly Journal or British Gazetteer v. 29. Aug. '24.

seit 1720 prachtvoll, an Umfang und Registern so vervollständigt, daß man sie für das erste Werk in Europa erklärte.[105]) Früher hatte sie unserm Händel nie genügt, namentlich nicht im Pedal. Die Engländer vor seiner Zeit verstanden sich schlecht auf die deutsche Orgelkunst mit Händen und Füßen.

Ueber das Zurückbleiben der Londoner Altstadt (City) in künstlerischer, besonders in musikalischer Hinsicht wurde vielfach gespottet, auch in dem obigen Gedichte. Ein hochweiser Rath führte eben damals eine Komödie auf, aus der sein Kunstverstand heller hervor leuchtet, als aus den Witzen der West-Londoner. Green, ein blinder Organist in der City (an St. Giles' Cripplegate, wo Milton begraben liegt) ertheilte Musikunterricht, für Geld natürlich. Er war ein geschickter Mann und fand dankbare Schüler. Die Corporation der Stadtmusikanten berief sich auf ihre Privilegien aus dem vierten Jahre der Regierung Jakob's des Ersten, nach welchen jeder, der in der City einen der Corporation zustehenden Erwerb treibe, ohne ihr anzugehören, mit £ 5 zu strafen sei, und verklagte den blinden Mann. Am 14. Juli wurde Gericht gehalten. Ein Rathsherr (Chamberlain of London) führte die Sache der Stadtmusikanten, Green vertheidigte sich selbst. Er sagte, Musik sei eine freie Wissenschaft (a liberal science) und daher nicht mit unter jenes Gesetz befaßt. Aber der Kläger machte einen Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen und dem praktischen (manual) Theil dieser Kunst, nämlich zwischen der mathematisch-physikalischen Speculation über Klangerscheinungen und der wirklichen Musik: und dies war den Richtern einleuchtend. Dem armen Green wurde die vorgeschriebene Strafe auferlegt und das Recht, Privatstunden zu geben, abgesprochen.[106]) Während man also die zu allen Zeiten hochmüthige und zu allen Zeiten nutzlose musikalische Zahlenspielerei als Wissenschaft geehrt und

105) »The new stops and addition of notes to the Organ at St. Paul's is now finish'd, and, by the best judges, thought to be the finest in Europe; they will be open'd to-morrow, and a new Anthem will be sung by some of the best masters, among whom are Mr. Wheely, Mr. Hughs and Mr. Chelsum.« Applebee's Weekly Journal or British Gazetteer v. 22. Oct. '20.

106) British Journal v. 18. Juli '24.

frei ausgehen ließ, wurde die gesammte Musikpraxis mit dem Bann eines zunftmäßigen Handwerks belegt. Ob der Lord Mayor seine Tochter zum Thore hinaus in den feineren Westtheil fahren ließ, um sie dort von einem ordentlichen Musiker unterweisen zu lassen, oder ob sie sich mit dem begnügen mußte, woran Vater und Mutter so lange genug gehabt hatten; ob Vornehmere, wie Geminiani, Carbonelli, Pepusch, Galliard und Aehnliche das thun durften, was einem geschickten blinden Manne untersagt war; ob das alberne Gesetz später einmal aufgehoben wurde, oder nur nach und nach (zum Bedauern der „Times", die es jetzt gegen deutsche Musiker gebrauchen könnte) einschlief: darüber war nichts Gewisses zu erfahren.

Man half sich aber auch unter solcher Philisterei auf die Weise, in welcher die Musik den schnellsten und natürlichsten Eingang findet, ohne den Kampf mit alten Privilegien aufnehmen zu müssen — durch freie Vereine. Eine Gesellschaft vornehmer Männer versammelte sich die Winterzeit über jeden Montag in dem Gasthause zur Krone im Strande zu musikalischer Unterhaltung. Die Gesellschaft war geschlossen; nur einmal im Jahre, zur Feier des Cäcilientages, pflegte man vor vielen geladenen Damen und Herren ein Concert abzuhalten.[107]) Hierdurch, und überhaupt durch die steigende musikalische Fluth angeregt, thaten sich gegen hundert Herren der City, meistens dem Kaufmannsstande angehörend, zu einem philharmonischen Klubb (Philharmonica Club) zusammen, unter Anführung des Violinisten Talbot Young, eines königlichen Kirchenmusikers, und gaben das erste ihrer wöchentlich einmal stattfindenden Concerte im October desselben Jahres, in welchem der blinde Green verurtheilt wurde. Die

107) »On Friday next, the 22d instant, there will be a fine Consort of Musick at the Crown Tavern at the Corner of Arundel Street in the Strand, which will be performed by the best masters and voices, at the expence of several noblemen and persons of distinction who keep a Musick Club there every Monday night during the Winter season: They never allow, even to the company of ladies, or Masters of Musick, but on this one night, which they celebrate every year, it being St. Cecilia's Day.« London Journal v. 16. Nov. '23. Das Concert fand statt bei Anwesenheit von etwa 200 vornehmen Damen. »Senesino and Carbonelli ... the former with his fine songs, and the latter with his violin, performed wonders.« Lond. Journ. v. 30. d. M.

zahlreiche Gesellschaft betheiligte sich theils mitwirkend, theils zuhörend. Der Ort der Versammlung war „das Schloß", ein großes Gasthaus in Paternoster-Row bei der St. Paulskirche.[108]) Jetzt zu Anfang fehlte es diesen Vereinen freilich noch allzusehr an musikalischem Gehalt und sicherer Geschmacksrichtung; als aber nach und nach das Bessere durchdrang, bildeten sie die naturgemäßen Organe, welche es der großen Gesellschaft zuführten.

Sechster Jahrlauf: vom 31. Oct. '24 bis zum 19. Juni '25.

Das höchste Ehrenamt der Akademie, das des zweiten Präsidenten (Deputy-Governor), wurde für so wichtig gehalten, daß sich die beiden Hauptbewerber für das nächste Jahr, die Herzöge von Queensberry und Manchester, außerordentlich viele Mühe darum gaben. Endlich erhielt es der Herzog von Manchester.[109]) Als diese Wahl stattfand, am 2. December, waren die Opern schon wieder in vollem Gange.

Tamerlane. 1724.

Das Original enthält eine zusammenfassende Bemerkung am Ende, aus welcher hervorgeht, daß es in 21 Tagen des verflossenen Juli entstanden war: »Fine dell Opera | comminciata li 3. di Luglio e finita li 23. | anno 1724.«

Das Textbuch dedicirte Haym, der Dichter, dem Herzog von Rutland, einem der wackersten Patrone des Tonsetzers wie des Poeten. Rutland war ein guter Geiger und spielte in den Hofconcerten, die Händel leitete, die erste Violine. Er hatte den Carbonelli, seinen Meister, mit aus Italien gebracht; die Violinsolos, welche dieser ihm widmete, waren eigens für ihn geschrieben.

Zu den vorgenannten Sängern kam jetzt noch Signor Borosini, für den die Partie des duldenden Tyrannen Bajazeth bestimmt war; Tamerlan, den handelnden Tyrannen, hatte Pacini; Senesino gab den Andronico, den Geliebten von Bajazeth's Tochter Asteria (Cuz-

---

108) St. James's Evening Post, No. 1472 v. 27. Oct. '24. Vgl. Mattheson, Critica Musica II, 29. Hawkins, History V, 129.

109) Mattheson, Critica Musica II, 96.

zoni). Der edle Mist, Borosini's Ankunft anzeigend, setzt den Ton der Midasfabel auch in Prosa fort und wärmt Addison's „Mynheer Hendel" wieder auf.[110]) Gleichzeitig werden die schlechtesten italienischen Componisten und die liederlichsten Farcen der englischen Theater angepriesen. Er war Landbesitzer und hatte Pfarrpfründen zu vergeben, gehörte also wenigstens nicht zu den ausgezogenen Engländern, deren Sache er auf diese Weise herrlich zu verfechten meinte.

Die verhältnißmäßig wenigen Aufführungen dieser Oper, die von musikalischen Schönheiten aller Art strotzt, erklären sich vom Standpunkte der Akademie aus sehr einfach. Man wollte sich an zwei Helden, wie in der folgenden Saison an zwei Heldinnen, ergötzen; aber da die Sänger den Erwartungen nicht entsprachen, wurde nach neuen Werken gegriffen. Den Sängerkünsten war von Anfang an eine übertriebene Theilnahme zugewandt. Tamerlan, der wie Otto reich ist an schönen Gesängen, einfachen sowohl als kunstvollen, würde sonst viel länger vorgehalten haben. Händel wurde reichlich dadurch entschädigt, daß diese Gesänge insgesammt schneller in die Oeffentlichkeit drangen, als die seiner andern Opern. Der entschiedene Beifall ermuthigte nämlich den Verleger zu dem Versuche, das ganze Werk mit einer englischen Uebersetzung stechen zu lassen.[111]) Bisher war nur einzelnen Arien sangbarster Gattung diese Ehre widerfahren. Daß Cluer's Unternehmung sehr gewinnbringend war, ist zu bezweifeln, denn der Kreis, den Mist kommandirte, hielt die Midasohren jetzt noch überdies mit Wachs verklebt; aber denkwürdig bleibt dieses frühe Anpochen an die Thore einer weiteren Oeffentlich-

110) »We hear there is a new Opera now in practice at the Theatre in the Hay-Market, called *Tamerlane*, the Musick composed by *Mynheer Hendel*, and that Signior *Borseni* [Borosini], newly arrived from Italy, is to sing the part of the Tyrant Bajazet. N. B. It is commonly reported this gentleman was never cut out for a singer.« Mist's Weekly Journal or Sat. Post v. 17. Oct. '24.

111) »The whole Opera of *Tamerlane* in score, in English and Italian; compos'd by Mr. *Handel*. As to render the work more acceptable to gentlemen and ladies, every song is truly translated into English verse, and the words engrav'd to the musick under the Italian, which was never done before in any other Opera; also the whole Opera of Julius Caesar in score, and for the Flute. London, J. Cluer.« London Journal v. 9. Jan. '25.

keit doch immer. Auch schadete der Nachdruck von Walsh, welcher mit derselben Uebersetzung sofort erschien.[112]) Alle zehn Arien dieses Raubdruckes sind als „Lieblingsstücke" bezeichnet.

Den Reichthum der Gesänge lassen wir unbesprochen, und erwähnen nur einiger mehrstimmigen und recitativischen Sätze.

Das Duett im dritten Akt zwischen Bajazeth's Tochter Asteria und ihrem Geliebten Andronico »Vivo in te« in Emoll, von Flöten, Oboen und Saiteninstrumenten begleitet, zeigt musterhaft, wie eine gelehrte und volle Harmonie mit einer echt bühnengemäßen oder scenisch dramatischen Haltung zu vereinigen ist.

Eine noch größere Merkwürdigkeit ist das Terzett zwischen Asteria (Sopran), Tamerlan (Alt) und Bajazeth (Tenor) gegen Ende des zweiten Aktes, »Voglio stragge« in Ddur. Dieser Satz, völlig in sich abgerundet, ist musikalisch wie deklamatorisch und dramatisch gleich schön und bedeutend, ein vollkommnes Muster seiner Art, welches die gangbaren Ansichten über spätere Einführung und Ausbildung derartiger Formen über den Haufen wirft. Die Bewegung liegt im Alt (Tamerlan), nicht in der Unterstimme, wie bei einem verwandten Trio in Acis und Galatea („Dem Berge mag die Heerde"); jener köstliche Satz des Pastorals hat seine Stärke im Lyrischen, dieser im Dramatischen. Kleinere Vorläufer findet man schon in Scarlatti's Opern.

Was aber ohne Vorbild wie eine ganz freie Kunstschöpfung dasteht, ist die tragische Schlußscene; man müßte denn sagen, Händel habe das, was er im Julius Cäsar als musikalischen Monolog auftreten läßt, hier zu einer ganzen Scene ausgebreitet. Bajazeth, durch eine endlose Kette von Mißgeschick zur Verzweiflung gebracht, nimmt Gift, und kündigt darauf seiner Tochter vor allen versammelten Personen sein nahes Ende an, den Tyrannen verwünschend, sie aber mit größter Zartheit tröstend und zu einer gleichen That anfeuernd. Alles dieses, wie auch der Klageruf der Asteria, die Drohung an Tamerlan, geht in dem großartigsten und prächtigsten begleiteten Recitative vor sich; an zwei Stellen strömt das vollbewegte Gemüth in

112) »The Favourite Songs in the Opera call'd Tamerlane | London Printed and Sold at the Musick Shops« 18 Seiten in Fol.

den schönsten lyrischen Gesängen dahin, den Vorgang musikalisch auf's tiefste ausdeutend, ohne den natürlichen Fortschritt der Handlung aufzuhalten. Die musikalische Gewalt geht hier völlig auf in die dramatische, das Ganze ist seiner Bedeutung und Wirkung nach eine einzige große Scene. Tamerlan ist erschüttert; er will jetzt die Verbindung der Asteria mit Andronikus nicht länger gewaltsam verhindern: und so führt die tragische Situation einen Ausgang herbei, den der Schlußchor »D'atra notte« würdig und schön besingt: „Durch die schwarze Nacht schimmert ein Glanz zukünftig besserer Tage; unter den Todtenkerzen, welche Lachesis angezündet hat, leuchten Amor's Fackeln." Diese Scene, eins der größten Meisterstücke in Händel's Opern, ist in der Weise gestaltet, welche man wohl den Gluck'schen Styl zu nennen pflegt. Was sind aber solchen Thatsachen gegenüber die angeblich neuen Erfindungen späterer Tonsetzer anders, als glückliche Anwendungen der längst vor ihnen in's Leben getretenen und ohne ihr Zuthun mustergültig hingestellten Kunstformen? und wo ist die Scene, auf den Kern solcher Darstellungen gesehen, in der sich wahre Dramatik und wahre Gemüthsbewegung durch eine noch gediegenere Musik ausgedrückt fänden? Wir behaupten damit nicht, was unbeweisbar wäre: Händel hat keine Iphigenia geschaffen, dazu war etwas erforderlich, was nicht in ihm lag; aber Gluck hat unter seinen berühmten Recitativen auch nicht ein einziges geliefert, welches den besten Händel'schen an musikalischem Vollgehalt die Waage hielte. Brächte man alle groß-recitativischen Sätze in Händel's Opern und Oratorien auf einen Haufen: jeder vorurtheilslose und einsichtige Kenner würde erstaunen.

In Hamburg wurde Tamerlan schon 1725 gegeben. Die Schlußscene ließ man größtentheils italienisch singen, „weil — wie der Uebersetzer behauptet — Worte und Music gar zu schön."

Attilio Ariosti fertigte noch zwei Opern für diese Saison, und brachte die erste von ihnen, Artaserse, am ersten December hervor. Sie war ihm recht wohl gelungen, und Walsh ließ sieben von den Gesängen, anscheinend als Raubdruck, in die Oeffentlichkeit gelangen.[113])

113) »The Favourite Songs in the Opera call'd Artaxerxes Publish'd for December [1724] price 2 s. | London Printed and Sold at the Musick

Den Text schrieben Apostolo Zeno und Pietro Pariati 1705 für Venedig, wovon sich Haym in seiner Dedication an den Herzog von Richmond indeß nichts merken läßt.

Die nächste Oper war wieder von Händel.

Rodelinda. 1725.

Nur die Beendigung, nicht die Dauer der Arbeit ist in Händel's Manuscript angegeben: »Fine dell Opera | li 20 di Genaro 1725«. Haym's Text ist dem Grafen von Essex zugeschrieben.

Die großen dramatisch-lyrischen Scenen aus Julius Cäsar und Tamerlan werden hier würdig fortgesetzt. Als Bertaride (Senesino), der flüchtig gewordene, für todt gehaltene König der Lombarden und Gemahl der Rodelinda, an die Grabstätte seiner Ahnen gelangt, drückt er sein »Pompe vane di morte« im großen Recitativstyl aus und endet mit der bald weit und breit gesungenen Arie »Dove sei, amato bene«. (I, Sc. 6.) Senesino wußte hier wieder alle ihm zu Gebote stehenden Mittel zu entfalten. Unmittelbar an diesen Auftritt schließt sich ein ähnlicher der Rodelinda (Cuzzoni), die mit ihrem Kinde an dieselbe Grabstätte kommt, »Ombre piante«. Ihre folgende herrliche Zornarie »Morrai si« hinzu genommen, entsteht eine außerordentliche Scene.

Eine ganz ähnliche und ebenbürtige bringt der dritte Akt (Scene 3 und 4, im Kerker), bei der die musikalische Fülle aber noch größer, die Originalität der Composition noch bewundernswerther ist. Die Gestaltung ist der einer funfzig Jahre späteren Zeit auffallend verwandt, namentlich in dem Largo »Chi di voi«.

Der dritte Auftritt dieser Art ist Grimoaldo's (Borosini's) Monolog Scene 6 »Fatto inferno«, der in eine Siciliane ersten Grades (Pastorello d'un povero armento) ausläuft. Es brachte überhaupt schon eine große Fülle und einen gewissen männlichen Zug in diese Opern, daß jetzt der Tenor als eine der Hauptstimmen darin vertreten

---

Shops« 16 Seiten in Folio. Daß dieser Druck von Walsh war, geht aus der von ihm veranstalteten Ariensammlung »Apollo's Feast« hervor, wo im zweiten Bande diese Gesänge, mit Ausnahme des vorletzten, von denselben Platten wieder abgedruckt sind.

war. Die Lust, mit der Händel diese damals gleichsam neue Goldader ausbeutete, ist unverkennbar; seine Tenorgesänge sind schon meistentheils in derselben Weise männlich einfach und bedeutend gehalten, wie die später in der Oratorienzeit für Beard gesetzten.

Der zweite Akt schließt mit dem berühmten Duett »Io t'abbraccio«.

Die Sologesänge kann man nicht ohne Erstaunen über Händel's Unerschöpflichkeit betrachten. Diese Arien sind als Charakterbilder denen im Julius Cäsar ähnlich, musikalisch aber von noch größerem Werthe. Rodelinda ist überhaupt eine seiner vollkommensten Opern.

Signora Cuzzoni wurde sehr darin gefeiert. Nicht bloß ihre Gesänge hallten alsobald in allen Damenzimmern wieder, auch ihr Rodelinda-Anzug wirkte gesetzgebend auf die neueste Mode, obwohl sie, wie man oft genug bemerkt hatte, sich nicht besonders geschmackvoll zu kleiden wußte. Mit dieser Oper erklomm sie den höchsten Gipfel der öffentlichen Gunst.

Die Hamburger sahen das Werk erst im Jahre 1734, als bei ihnen schon alles anfing drunter und drüber zu gehen.[114])

J. Cluer druckte die Musik „in Partitur" und „für die Flöte". Die Aufforderung zur Subscription erließ er am 20. März, und die Musik erschien im Mai und Juni.[115]) Von 120 Personen, unter ihnen viele Damen, waren 160 Exemplare gezeichnet. Warum

114) Mattheson berichtet in den handschriftlichen Zusätzen zu seinem musikalischen Patrioten (auf der Stadtbibliothek zu Hamburg): „Rodelinda, Königin der Lombardey. Die Composition der Italiänischen Arien vom Hrn. Händel. In Prosa übersetzt von Hrn. Fischer, in Reime gebracht von Hrn. Wend: verstehe den Recitativ. Zum erstenmahl in Hamburg aufgeführt d. 29. Nov. und zwar mit geringem Beifall. (NB. In der Wieringischen Zeitung vom 7. Dec. wurde, bey Gelegenheit eines Avertissements, wegen der Opern-Lottereyen, keine große Hoffnung zur Fortsetzung des gantzen Werkes gegeben.) S. No. 225, wo ein Flavius Bertaridus aufgeführet worden [am 23. Nov. 1729, von Telemann componirt], in welchem dieselbige Geschicht enthalten."

115) »Just published: The whole Opera of Rodelinda in Score. Composed by Mr. Handel, and engraved on 110 Copper-Plates in 4^to J. Cluer.« London Journal v. 15. Mai '25.

»This Day is published: The whole Opera of Rodelinda, for the Flute. J. Cluer.« Lond. Journ. v. 12. Juni '25.

Händel's Subscriptionslisten immer so klein waren im Vergleich zu denen der Italiener, erklärt sich leicht. Während Bononcini, Attilio und Genossen in Person oder durch einen Abgesandten bei dem Adel von Haus zu Haus supplicirten, erlaubte Händel seinem Verleger nur, Bestellungen überhaupt schon vor der Beendigung des Druckes anzunehmen, wie Cluer denn auch einfach sagt, etwaige Subscribenten zu dieser gefeierten Oper möchten sich binnen zwanzig Tagen melden[116]); und in so kurzer Frist kamen natürlich nur einige bewährte Freunde, Musiklehrer und Musikhändler.

Attilio Ariosti beschloß seine Thätigkeit für die Akademie vorläufig mit der Oper Dario (1716 als Arsilda mit Vivaldi's Composition in Venedig gegeben), die am 10. April zuerst herauskam.

Dann folgte als Schlußwerk der Saison am 11. Mai Elpidia (als I Rivali generosi 1697 mit anderer Musik in Venedig gegeben, gedichtet von Zeno), von welchem das Textbuch, Burney's Mittheilung zufolge, besagt, daß die Musik dazu von Leonardo Vinci componirt sei, einige Arien ausgenommen.[117]) Was Burney hier weiter beibringt, ist ein Geschwätz, welches man selbst bei seinem Leichtsinne nicht für möglich halten sollte. Leonardo Vinci gehört zu den Meistern, in deren Verhätschelung sich unsere Musikschriftsteller gefallen. „Vinci erfand zuerst", so lautet das Urtheil des weisen Piccini, „die Art, den Gesang der recitirenden Person mit den Instrumenten zu begleiten und ihm zu folgen", also das in den letzten Opern bei Händel so gewaltig hervorbrechende begleitete Recitativ! Burney macht ihn zu einem jungen, selbst in Italien noch wenig bekannten Manne, obwohl er damals schon 35 Jahre alt war; läßt auch seine Oper bei den Engländern unbeachtet, ja, vorausgesetzt sie hatte den Werth seiner späteren, unverstanden vorübergehen, da sie doch eine nicht unbedeutende Anzahl, nämlich sechzehn, Vorstellungen erlebte, und zwölf der schönsten Gesänge durch Walsh gedruckt wurden.[118]) An einem andern Orte desselben Bandes theilt dann Burney mit Be-

---

116) London Journal v. 20. März '25.

117) Burney, History IV, 302.

118) in Apollo's feast, vol. II. Den vorauf gegangenen Einzeldruck habe ich nicht gesehen.

ziehung auf Vinci folgende erstaunliche Ansicht über den Entwicklungsgang der dramatischen Musik mit: „Die Gesangcompositionen Vinci's bilden eine Aera in der dramatischen Musik, da er unter seinen Landsleuten der erste war, welcher, seit der Erfindung des Recitativs durch Jacopo Peri um 1600, eine beträchtliche Umwälzung im musikalischen Drama scheint veranlaßt zu haben. Die Arien der ersten Opern waren einfach und an Zahl gering; aber mit der Verbesserung des Gesanges wurde das Orchester zahlreicher, die Singstimmen bekamen ein mehr gearbeitetes Ansehen und die Begleitung wurde complicirter. Im Fortgange der Zeit jedoch scheint die Poesie von der Pedanterie der Musiker viel gelitten zu haben, welche vergaßen, daß die wahre Charakteristik der dramatischen Musik in der Klarheit besteht, und daß der Klang nur eine Handhabe der Poesie und Färbung der Leidenschaft ist; das Geschäft des Drama wurde vernachlässigt, die Worte blieben unverständlich, die Musik schied sich so gänzlich von der Dichtung, daß sie rein instrumental wurde, und die Singmelodien konnten dann ebensowohl von einer Flöte oder Violine im Orchester, als von einer dramatischen Person auf der Bühne vorgetragen werden. Vinci scheint der erste Opernkomponist gewesen zu sein, welcher diese Absurdität bemerkte und seine Kunst, ohne sie zu erniedrigen, zum Freunde, obwohl nicht zum Sclaven der Poesie machte, nämlich durch Vereinfachung und Verfeinerung der Melodie und durch die Befreiung derselben von Fugen, Verwicklungen und gelehrten Erfindungen."[119]) Diese auf ein dreifaches „scheint" gegründete Ansicht von der Ausbildung der dramatischen Musik würde uns wenig kümmern, wenn sie nicht durch gedankenloses Nachsprechen nach und nach allgemein geworden wäre. Burney selber wiederholte nur, was ihm die Italiener seiner Zeit vorsagten. Aber welcher Leichtsinn und welche Beschränktheit, mit solchen Worten gleichsam Alles, was er auf mehreren hundert Seiten über Händel's Opern vorgebracht hatte, wieder zurückzunehmen, während damals fast er allein im Besitz genügender Mittel war, um die von den Italienern in Umlauf gesetzten Meinungen berichtigen zu können! Die „Umwälzungen" der Vinci, Porpora, Hasse und Genossen sind durch eine Kenntniß Scarlatti's

119) Burney, History IV, 547.

(den Burney freilich nicht untersuchte) leicht auf ihr rechtes Maaß, sowie durch eine Kenntniß Händel's auf ihren wahren Werth zurück geführt. Weiterhin werden wir diesen Gegenstand noch oft berühren. Händel bewährte auch darin seine Neigung für Scarlatti's Richtung, im Gegensatze zu der Bononcini's, daß er dieses kleine frische Werk eines seiner Nachfolger hier zur Aufführung vorbereitete. Zu Anfang des folgenden Jahrlaufes wurde es wieder gegeben, und zwar „mit verschiedenen Zusätzen und Veränderungen" von seiner Hand. Darauf griff er zu einer Oper von Porpora, und suchte so nicht bloß in eignen Schöpfungen, sondern auch durch Heranziehung der Werke der Neuitaliener einen Ersatz für die allmählig erlöschende Thätigkeit seiner Rivalen.

Attilio Ariosti wurde für das folgende Jahr nicht wieder mit Aufträgen beehrt. Im Vorgefühl des nahen Endes seiner Wirksamkeit, zugleich aber auch, um den durch Bononcini's Rückzug und durch Händel's Ehrgefühl und Künstlerstolz offen gelassenen Weg zu betreten, ließ er Ende 1724 ein Werk für Kammermusik auf eigne Kosten herstellen, wußte demselben aber ein noch aristokratischeres Ansehen zu geben, als einstmals Bononcini seinen Cantaten, indem er nicht nur den Namen eines Verlegers, sondern auch den Sachtitel fortließ, dafür die Widmung an den König und das königliche Haus (Alla Maestà di Giorgio Rè della Gran Britagna &c. &c.) auf die ersten Blätter setzte, und selbst seinen Namen unter der Zuschrift nur durch A. A. anzudeuten wagte. Dieser Zug ist unverkennbar Ariostisch. Die etwaigen leeren Plätze schnell zu besetzen, die von den größeren Genossen gegebenen Beispiele nachahmend zu überbieten, darin bestand sein eigentliches Geschick. Das Werk war, ohne Verfasser und Titel ausgegeben, natürlich bald verschollen, obwohl 84 Seiten in groß Folio stark, und ist jetzt selten, ja durch das Fehlen des Titels und Autors unkenntlich geworden. Die Zeit des Erscheinens ist niemals näher bestimmt; was Hawkins sagt, kann nur irre leiten. Zwei Fingerzeige führen aber zu einem ganz sichern Schlusse. Unter den Subscribenten ist der Herzog von Manchester als Deputy-Governor der Akademie aufgeführt. Er bekleidete dieses Amt, wie wir wissen (S. 124), für den Jahrlauf 1724—25, und zwar seit dem 2. December '24. Nun muß Ariosti's Musik gleich damals, und nicht etwa

zu Ende der Saison, gedruckt sein, denn in der Zuschrift erbittet er sich des Königs Nachsicht für die Compositionen, welche er nach Bestimmung der königl. Operndirection noch für das gegenwärtige Jahr zu liefern habe.[120]) Wie Hawkins wissen wollte, war die Subscription mehr erbettelt als erbeten; wer bei persönlicher Rundreise die Zeichnung zusagte, wurde in die vorgedruckte Liste eingetragen, und wer sie ablehnte, wurde ebenfalls eingetragen; und das Versprechen wurde gegeben, die betreffenden Cantaten sollten die Früchte seines besten Fleißes sein.[121]) Es hat demnach nichts Auffallendes, daß dieser verschämte Arme eine Liste von 825 Namen zu Stande brachte. Interessant wird diese Liste durch die Angabe aller Personen, welche Subscribenten der Akademie waren; Ariosti zählt deren 133 auf, und wir dürfen sicher annehmen, daß er uns damit die volle Zahl derselben überliefert hat.

Wer übrigens subscribirte, reichte keineswegs ein leeres Almosen, sondern mußte finden, daß der Musiker sein Versprechen gehalten hatte. Die Musik ist gediegener gearbeitet, als die seiner meisten Opern. Sie besteht aus sechs Cantaten, die aber nicht, wie Hawkins sagt, von Rolli gedichtet, wenigstens nicht in die Ausgaben seiner gesammelten Cantaten aufgenommen sind. Nirgends hat er sich so sehr an Händel gelehnt, ja dessen Gedanken nur eingeschmolzen und dann in seiner Münze neu geprägt, als eben hier. Das längere dreistimmige Vorspiel zu der ersten Cantate »la Rosa« ist nichts, als eine verkürzende Umschreibung der Sinfonie, welche Acis und Galatea eröffnet; die folgende Arie mit einfachem Grundbaß »Da procella tempestosa« ist eine genaue und treffliche Copie Händel'scher Sätze; die Arie in der vierten Cantate »In me spento d'amore« ist nach dem harmonischen Grobschmied gemacht, einer reizenden Melodie mit Variationen in dem fünften Stücke des ersten Theils der Händel'schen Claviersuiten; und wenn die pathetischen Sätze mit vollerer und kunstvollerer Begleitung ihm nicht in gleichem Maaße ge-

120) »...la Vostra beneficenza mi dà coraggio a meritarmi la Vostra sofferenza ne' componimenti che devo dare quest' Anno al Regio Vostro Teatro per ordine de' Signori Direttori.«

121) Hawkins, History V, 292.

langen, wie die einfacheren, so lag die Schuld wenigstens nicht an seinem großen Vorbilde. Ein solches Nachzeichnen fremder Muster hat bei Attilio nichts Auffallendes. So hatte er es nun schon dreißig Jahre getrieben. Eine wirkliche Hingabe an das Vorbild war damit nicht verbunden; es war nur ein verständiges und oft glückliches Ablauern. Des Mannes anscheinende Gutmüthigkeit barg keinen edleren Gehalt. Ehrgefühl fehlte ihm gänzlich. Seine Setzart war gesucht, oder vielmehr zusammensuchend je nach Vorbildern und Geschmacksrichtungen. Er faßte die Kunst der Composition noch nach ihrem allerersten und äußerlichsten Begriffe auf, nämlich als künstliche Zusammensetzung der Töne, und würde zu andern Zeiten, unter andern Umständen auch anders zusammengesetzt haben. Insofern muß man ihn wirklich vielseitiger nennen, als Bononcini; er hätte, zwanzig Jahre später oder zehn Jahre früher geboren, komische Opern zuwege gebracht, Bononcini niemals. Der Orden der Dominikaner, dem Pater Attilio angehörte, erlaubte ihm die Ausübung der Musik, ihnen und der Kunst zu Ehren. Nun wollte sein Schicksal, daß er als Nachahmer eines Mannes enden sollte, der als Ausländer und als Protestant in der italienischen Oper mächtig wurde, und der ihm als Knabe in Berlin auf den Knieen gesessen war. Als Pater Attilio nach einigen Jahren heimzog, führte er seinem Kloster einen kleinen Schatz an Geld und einen noch kleineren an künstlerischen Ehren zu.

Der werthvollste Theil seines Subscriptionsbuches ist die beigegebene Lehrschule für die Liebesgeige (Viola d'Amore), eine sehr kurze Anweisung nebst vielen trefflichen Uebungsstücken. Er spielte dieses Instrument mit vollkommener Meisterschaft, führte es am 12. Juli 1716 in der Zwischenaktsmusik zu Händel's Oper Amadis zuerst in England ein[122]), und lehrte die Behandlung desselben nach einer „von ihm erfundenen" Methode. Weil dieses reizende Instrument jetzt wieder in Uebung kommt, Anleitung und Beispiele aber sehr rar sind, würde dem Bedürfniß durch die Herausgabe von Attilio's Schule wohl am besten abzuhelfen sein. Als Meister und Lehrmeister der Viola d'Amore bleibt uns sein Andenken werth. Er ge-

---

122) London Courant v. 12. Juli '16. Vgl. Burney, History IV, 257 u. 291.

hörte aber zu den vielen, die nicht begreifen mögen, daß man ein ausgezeichneter Spieler und doch ein schlechter Componist sein kann.

Händel's diesjährige öffentliche Belohnung bestand in einem Epigramm, welches wie ein Wölkchen jenem von national-englischer Seite über die italienische Oper hereinbrechenden Gewitter vorauf flog. Ein Dr. Byrom, der schon unter Addison und Steele am Spectator gearbeitet hatte und durchaus zu der anti-musikalischen Richtung gehörte, hatte über den Hader der Anhänger Händel's und Bononcini's einen witzigen Einfall, der im Mai d. J. in Umlauf gesetzt wurde:

Man sagt wohl, gegen Bononcini
Sei Mynheer Händel nur ein Ini;
Und sagt auch, Der sollt' Händel gleichen,
Und kann ihm nicht das Wasser reichen?
'S ist närrisch, diese Zänkerei
Um Dudeldumm und Dudeldei! [123])

123) »Epigram on the Feuds between Handel and Bononcini.
Some say, compar'd to Bononcini,
That Mynheer Handel's but a ninny;
Others aver, that to him Handel
Is scarcely fit to hold a candle:
Strange, all this difference should be
'Twixt Tweedle-dum and Tweedle-dee!

Miscellanious Poems by *John Byrom*, M. A. F. B. S. Sometime Fellow of Trinity College, Cambridge. (Manchester 1773. 2 vols. in 8.) II, 343—44. Er war 1691 geboren und beschäftigte sich viel mit der Erfindung einer Schnellschreibekunst. „Die großen Wahrheiten des Christenthums", sagt er im Vorwort des ersten Bandes, „hatten von frühster Kindheit an auf des Autor's Gemüth einen tiefen Eindruck gemacht"; aber seine Einsicht ist augenscheinlich leer dabei ausgegangen.

Seine Autorschaft und die Zeit der Entstehung ersieht man auch aus den kürzlich veröffentlichten Tagebüchern. Er schrieb am 18. Mai 1725: »Mr. Leycester came there, and Bob Ord, who was come home from Cambridge, where he said he had made the whole Hall laugh at Trinity College and got himself honour by my epigram upon Handel and Bononcini.« The private Journal and literary Remains of John Byrom (published by the Chetham Society. Remains historical and literary connected with the Palatine Counties of Lancaster and Chester. Vol. XXXII, XXXIV & XL in 4.) I, 136. Am 5. Juni '25: »Mr. Hooper .... came over to us to Mill's coffeehouse, 2 d., told us of my epigram upon Handel and Bononcini being in the papers.« I, 150.

Wer sich der Schlußzeilen erinnert, wird auch wissen, daß sie allgemein unter Swift's Namen umlaufen. Der grämliche Dekan fand Gefallen an diesem Epigramm, welches auch als Antwort auf die früher behandelte Streitfrage, ob Crispo oder Griselda die bessere Oper sei (S. 80), recht treffend gewesen wäre, hielt den Autor von Stund' an seiner Beachtung werth, und ließ die beiden letzten Zeilen in einer Sammlung abdrucken, die er gemeinsam mit Pope herausgab. Byrom in London wußte von den Werken der betreffenden Meister auch genau so viel, als Swift in Dublin; denn, wie er uns erzählt, hatte er niemals eine Oper von Bononcini, eine Händel'sche aber nur éinmal gehört, und zwar mit dem frommen Wunsche, nie zum zweiten Male dazu genöthigt zu sein, da von allen Londoner Vergnügungen das der Oper ihm das gleichgültigste sei.[124]) „Ich für mein Theil", sagt er an einem andern Orte, „halte alle Theatergeschichten für Unsinn und dumm Zeug."[125]) Byrom zeigt sich hiermit zugleich als ein Anhänger der immer weiter um sich greifenden pietistischen und Wesleyanischen Lehren, und ist uns daher ein Vorläufer jener beiden Richtungen, der nationalen und der religiösen, welche das damalige Musiktreiben bald mit unerwartetem Erfolge bestreiten sollten. Einstweilen freuten sich die englischen Musikanten, daß sie etwas hatten, womit sie sich die große musikalische Erscheinung lustig vom Leibe halten konnten, und sangen das seinem Wortlaute nach sehr entstellte Epigramm vierstimmig, vielleicht nach der alten Tweedle-Melodie „Ein Fröschlein wollt' auf die Freite gehn."

Händel hegte die Hoffnung, seine Mutter in Halle diesen Som-

Er und seine Freunde nannten die Sensation machenden Verse kurzum sein »Tweedle«: I, 167. Am 19. Juli '25: »Nourse asked me if I had seen the verses upon Handel and Bononcini, not knowing that they were mine: but Sculler said I was charged with them, and so I said they were mine; they both said that they had been mightily liked.« I, 173.

124) In einem Briefe vom 3. März 1724: »I was engaged to dine at Mrs. de Vlieger's on Saturday, whence they all went to the opera of Julius Cäsar, and I for one. Mr. Leycester sat by me in the front row of the gallery, for we both were there to get good places betimes; it was the first entertainment of this nature that I ever saw, and will I hope be the last, for of all the diversions of the town I least of all enter into this.« Remains I, 70.

125) Remains II, 349.

mer während der Anwesenheit des Königs in Hannover besuchen zu können. Aber die Arbeiten häuften sich allzusehr. Der Brief an seinen Schwager Michaelsen ist erhalten, in welchem er ihn seiner dankbaren Anhänglichkeit versichert und an den ganzen Freundeskreis Grüße bestellt „Ich kann die viele Güte nicht mit Stillschweigen übergeben, die Sie meiner Mutter bei ihren vorgerückten Jahren durch Ihren Beistand und Ihre Tröstungen haben angedeihen lassen, ohne meine demüthige Dankbarkeit zu erkennen zu geben; Sie wissen, wie tief mich alles ergreifen muß, was sie betrifft." Der Brief lautet vollständig:

»a Londres ce $\frac{22}{11}$ de Juin
1725.

Monſieur
et tres Honoré Frere.

Encore que je me trouve tres coupable de n'avoir pas ſatisfait depuis ſi longtems a mon devoir envers Vous par mes lettres, neantmoins je ne deſeſpere pas d'en obtenir Vôtre genereux pardon lorsque je Vous aſſurerai que cela n'eſt pas provenu de quelque oubli, et que mon Eſtime et Amitié pour Vous ſont inviolables, comme Vous en aurez trouvé des marques, mon tres Honoré Frere, dans les lettres que j'ay ecrit a ma Mere.

Mon Silence donc, a ete plustôt un effêt de crainte de Vous accabler par une correſpondence qui Vous pourroit cauſer de l'ennuy. Mais ce qui me fait paſſer par deſſus ces reflexions, en Vous donnant l'incommodité par la preſente, eſt, que je ne ſcaurois pas être ſi ingrat que de paſſer avec ſilence les bontés que Vous voulez bien temoigner a ma Mere par Vôtre aſſiſtance et Conſolation dans ſon Age avancé, ſans Vous en marquer au moins mes treshumbles remercimens. Vous n'ignorez pas combien me doit toucher ce qui la regarde, ainſi Vous jugerez bien des Obligations que je Vous en dois avoir.

Je me conterois heureux, mon tres Cher Frere, ſi je pouvois Vous engager a me donner de tems en tems de Vos nouvelles, et Vous pourriez etre ſur de la part ſincere que j'en prenderois, et du retour fidel que Vous trouveriez toujours en moy. J'avois crû de pouvoir Vous renouveller mon Amitié de bouche,

et de faire un tour en Vôs quartiers a l'occaſion que le Roy ſ'en va a Hannover, mais mes ſouhaits ne peuventpas avoir leur effet encore, pour cette fois, et la ſituation de mes affaires me prive de ce bonheur là malgré que j'en aye. je ne deſeſpere pas pourtant de pouvoir etre un jour ſi heureux. cependant, il me ſeroit une conſolation bien grande, ſi j'oſerois me flatter, que Vous me vouliez bien accorder quelque place dans Votre Souvenir, et de m' honorer de Vôtre amitié, puisque je ne finirai jamais d'etre avec une paſſion et attachement inviolable

Monſieur

et tres Honoré Frere

Vôtre

treshumble et tresobeiſſant

Serviteur

George Frideric Handel.

je fais bien mes treshumbles reſpects a Madame Votre Epouſe. et j'embraſſe tendrement ma Chere Fileule et le reſte de Votre chere Famílie.

mes Complimens ſ'il Vous plait a tous les Amis et Amies.

A Monſieur

Monſieur Michael Dietrich

Michaelſen Docteur en Droit

à

Halle

en Saxe« [126])

Das damals neugebaute Hannover-Square, in deſſen Nähe Händel von jetzt (1725) an wohnte, erhielt auch eine neue „Hannover-Kirche". Den vornehmen, reichen Eingepfarrten war es um einen tüchtigen Organiſten zu thun. Die Beſetzung der Stelle wird verſchieden erzählt. Nach Hawkins geſchah ſie „um das Jahr 1725", und Händel und Geminiani hatten die Bewerber zu prüfen; nach Burney „im Jahr 1726", und Richter ſollen Händel, Pepuſch, Greene und Galliard geweſen ſein. Die Wahl fand aber, wie ich aus den Zeitungen erſehe, am 19. November 1725 ſtatt, muſikaliſche Richter waren Crofts, Pepuſch, Bononcini und Geminiani: und

126) Zwei Blätter in Quart. Siegel ſchwarz und ganz erhalten, aber das Gepräge etwas verwiſcht. Im Beſitz des Hrn. Dr. Senff.

Thomas Roseingrave (S. 51) war von sieben Bewerbern der Erwählte.[127]) Burney berichtet indeß: „Herr Händel war nicht in Person gegenwärtig, 'sondern schickte sein Fugenthema", und beruft sich auf Arne und Festing, welche der Feierlichkeit beiwohnten[128]): also werden die Patrone Händel um eine Theilnahme an der Prüfung ersucht haben, der aber eine persönliche Berührung mit den andern Richtern, die damals eine ihm feindliche Clique bildeten, möglichst vermied. Die Besoldung (auch wenn sie £ 50 betragen hätte, wie Hawkins angiebt) war schimpflich gering; und doppelt so, da sie von denselben Lords und Gentlemen gereicht wurde, welche Tausende an italienische Sänger verschwendeten. Die Belohnung der Kirchenmusiker stand damals allerdings, namentlich in England, längst nicht mehr im Verhältniß zu den Summen, mit welchen die musikalische Kunst in Theatern und Concerten ermuntert wurde. Bei Roseingrave, dem schulmäßige Tüchtigkeit nicht abzusprechen ist, bleibt man doch immer ungewiß, ob er ein Narr war, oder ein Kind. Als er im Vertrauen auf sein Fixum von £ 45 eine Dame um ihre Hand ansprach, aber abgewiesen wurde, brach sein Herz so, daß er es ganz deutlich knacken hörte; und als um diese Zeit der heranwachsende

127) »Friday 7-night came on the election of an Organist of St. George's, Hanover-Square; and the salary being settled at 45 l. per annum, there were seven candidates, viz. Mr. Rosengrave; Mr. Cole, Org. of the Chapel of the Royal Hospital of Chelsea, and of St. Mary Hill, London; Mr. Monro, Org. of St. Peter's, Cornhill; Mr. Stanley, the ingenious blind youth, aged thirteen and an half, Org. of Alhallows, Bread-street; Mr. Centlivre, Org. of Oxford Chapel, near Oxford-Square; Mr. Sweet, Org. of the Chapel in Duke-street, Westminster, and Mr. Orbel, Org. of St. Bartholomew the Great in West-Smithfield: The Vestry, which consists of above thirty Lords and seventy Gentlemen, having appointed Dr. Crofts, Dr. Pepusch, Mr. Bononcini, and Mr. Geminiani, to be judges which of the candidates perform'd best; each of them composed a subject to be carry'd on by the said candidates in the way of fugeing, and one hour was allowed for every one to play upon the four subjects so appointed, one not to hear another, unless himself had done before: Only the four first perform'd, and all of them very masterly: In the conclusion the judges gave it for the famous Mr. Rosengrave, who made that way of performance his study a great part of his life, and he was accordingly chosen.« Applebee's Weekly Journal, or British Gazetteer v. 20. Nov. '25.

128) Burney, History IV, 264—65.

junge Schmidt, für dessen allseitige Unterweisung Händel weder Zeit noch Geduld hatte, unter andern auch bei Tom Rosy Lectionen nahm, gewann dieser den harmlos unschuldigen Jüngling so lieb, daß er durchaus keine Bezahlung annehmen wollte, stellte sich dafür aber regelmäßig zum Mittagessen ein. Roseingrave hätte nach Deutschland auswandern und hier eine der von Händel verschmähten ehr- und tugendsamen Organistentöchter heirathen, aber nie mit diesem Deutschen sich in einen Ringkampf einlassen sollen.

Siebenter Jahrlauf: vom 30. Nov. '25 bis zum 11. Juni '26.

Der abgegangene Tenorist Borosini wurde durch Antinori ersetzt, der aber nicht seine Fähigkeiten scheint besessen zu haben.

Das erste neue Werk hieß Elisa, und kam am 15. Januar heraus. Der Text war von Zeno und Pariati, die Composition aber, wie ich aus einer alten handschriftlichen Bemerkung zu den gedruckten Arien ersehe, von Niccolo Porpora [129]); aus den Gesängen selbst ist wenigstens so viel zu entnehmen, daß die Oper ganz der neuen, durch Porpora und Vinci vertretenen Richtung angehört. In einer Sammlung Händel'scher Baßarien, die der ältere Schmidt für einen vornehmen Liebhaber sehr zierlich zusammen schrieb, stehen zwei aus Elisa (»Ti consola«, Emoll; »Sedi Roma«, Ddur); so gar viel wird Händel indeß einer Oper, die nur ein halb Dutzend Vorstellungen erlebte, nicht hinzu gefügt haben. Am 12. März folgte die erste diesjährige Oper Händel's.

Scipio. 1726.

Die Composition war nur wenige Tage vor der Aufführung vollendet: »Fine dell'Opera G F H March 2 | 1726.« Den Text verfertigte diesmal Paolo Rolli.[130])

---

129) »The favourite Songs in the new Opera call'd Elisa | as also the Additional Songs in the Opera of Rodelinda compos'd by Mr. Handel as they are perform'd at the King's Theatre for the Royal Accademy. London, J. Walsh.« Mein Exemplar, 13 Seiten in Folio, ist unvollständig.

130) Abgedruckt in seinen Melodrammi vol. I. In dem Londoner Textbuche von 1726, welches mir unbekannt blieb, scheint der Verfasser nicht genannt zu sein, wie aus der Angabe bei Allacci (Dramaturgia p. 702) hervorgeht; und darauf

Scipio gehört eben nicht zu seinen Opern ersten Grades, ist aber doch reich an Schönheiten aller Art. Die Ouvertüre ist eigenthümlich; und der Marsch, unter welchem der Vorhang aufging, blieb, wie Burney sagt, wohl vierzig Jahre lang ein Paradestück der königlichen Leibgarde. Gay machte in seiner Balladenoper Polly sogar einen Zwiegesang daraus (Brave boys, prepare). Dieser Marsch ist dem älteren des Prinzen Eugen und dem berühmten Siegesliede im Judas Makkabäus verwandt. Cuzzoni's begleitetes Recitativ und die Arie »Dolci aurette« mit einfachem Grundbaß gehören zu den feinsten Sätzen dieser Art, und daß ihr Liebhaber Lucejus (Senesino) seine Seufzer in denselben Tönen kundgiebt, wirkt hier außerordentlich überraschend. »Dimmi cara«, ein sehr beliebt gewordener Gesang, ist einfach und tief melodisch. Die Schlußarie des ersten Aktes (Figlia di reo timor) zeigt ein Mißverhältniß zwischen Wort und Ton, sowohl den Gedanken als der Form nach. »Braccio sì valoroso« für Baß, »So gli altri debellar« und »Pensa o bella« für Alt, sind herrliche Gesänge. »Tutta raccolta ancor« für Cuzzoni ist eine in sich schön vollendete Cavatine, so zu sagen ein Satz welcher auf recitativischer Grundlage zur Arie aufblüht. Senesino's »Parto, fuggo« ist vortrefflich ausgedrückt und im Tone den Gesängen der Geliebten wieder sehr feinsinnig genähert, wie denn überhaupt alles gethan ist, um das Liebespaar musikalisch zusammen zu halten. Die schöne Siciliana der Berenice »Come onda« gehört zu den Tonsätzen, mit welchen man sich nach und nach tief befreundet, um sie dann nicht wieder zu vergessen. Die Arien »Cedo a Roma« und »Scoglio d'immota« gehören der neuen Richtung an, die für Händel's Publikum in den jüngsten Opern von Vinci und Porpora nahe gerückt, aber ihrem wahren Kunstgehalte nach in Händel's bisherigen Opern schon längst ausgesprochen war. Beide sind auf große Sänger berechnet. Namentlich die zweite, für Cuzzoni, ist wie absichtlich gemacht, um den Zeitgenossen Vinci, Porpora, Pergolesi in ihrer eignen Richtung ein Muster hinzuzeichnen. Noch viel Schönes an Arien und Recitativen bietet der dritte Akt, obschon dieser und der erste gegen den mittleren etwas zurückstehen.

hin mag Burney (IV, 303) gemuthmaßt haben, der Text sei wieder einer gleichnamigen Oper Zeno's entnommen.

Scipio wurde ebenfalls sofort wieder bei Cluer „in Partitur" und „für die Flöte" gedruckt, und von Walsh und Meares geplündert.

Nun endlich war die so lange erwartete, so theuer erworbene Signora Faustina Bordoni angelangt. Die Verhandlungen hatten Jahre gedauert. Schon im März '23 versichert eine Londoner Zeitung gehört zu haben, daß Faustina von Venedig eingeladen sei und sicher herüber kommen werde, die Cuzzoni niederzusingen und sodann ebenfalls Geld genug mit heimzuführen, um in einem italienischen Prachtbau die englische Thorheit verewigen zu können.[131]) Der Contrakt war im verflossenen Sommer endlich abgeschlossen, wie die Zeitungen melden: die eine mit dem Zusatze, sie solle gegen die Cuzzoni auftreten; eine andere mit der Versicherung, sie sei die größte Sängerin der Welt; alle aber mit der erstaunlichen Neuigkeit, daß sie nicht weniger als £ 2500 erhalte.[132]) Die Cuzzoni hatte £ 500 weniger. Und so, mit viel Geld und Mühen, lud die Akademie sich das leibhaftige Schicksal auf den Hals. Faustina, schlauer und verwegener als Cuzzoni, ließ fast die ganze Saison vorübergehen, bevor sie eintraf, spannte dadurch die Erwartungen auf's äußerste, und brachte die Akademie um einen großen Theil ihrer Jahreseinnahme.

Schon in den Jahren 1718—20 war sie in Italien so berühmt, daß eine Denkmünze auf sie geschlagen wurde und daß sich ihr Ruf selbst diesseits der Alpen mit auf die von ihr vorgetragenen Gesänge erstreckte. In der Anzeige eines Concertes, welches der Geiger Pietro Castrucci aus Rom 1719 in London gab, wird ausdrücklich gesagt: „Auch werden darin verschiedene Gesänge vorgetragen, welche die berühmte Faustina in Venedig sang."[133]) Obwohl sie beträchtlich älter war als die Cuzzoni[134]), hatte man sie doch schon auf verschiedenen

131) London Journal v. 30. März '23.

132) Daily Journal v. 31. August; London Journal v. 4. Sept.; Parker's Penny Post v. 8. Sept. '25.

133) Daily Courant v. 19. März '19.

134) sieben bis acht Jahre nach Burney's Angabe (IV, 309), sie sei 1783 in ihrer Vaterstadt neunzig Jahre alt gestorben; danach muß sie 1693 geboren sein. Der gewöhnlichen Angabe zufolge war sie „um 1700" geboren, also mit ihrer Rivalin in gleichem Alter. Aber dann hätte diese sie in den Streitigkeiten unmöglich „alt und abgetakelt" schelten können. Faustina suchte natürlich, besonders in

italienischen Theatern neben einander gehört. Der alte Sangmeister Tosi fand, daß sie in der Verschiedenartigkeit ihrer Naturen und Mittel einander ergänzten und in künstlerischer Beherrschung ihrer Aufgaben ebenbürtig seien. Die wenigen Muster eines guten Gesanges unter den Lebenden anführend, sagt er zu seinem Schüler: „Besonders merke dir Zwei vom schönen Geschlecht, deren Verdienste über alles Lob erhaben sind, die mit gleicher Kraft, in verschiedener Sangweise, die schon absinkende Kunst vor schnellem Verderben bewahren. Die Eine [Faustina] steht unvergleichbar da in ihrer Begabung zum Singen, in der unerhörten Leichtigkeit ihrer Ausführung, mit welcher sie die Welt in Erstaunen setzt, in ihrem brillanten Vortrage (man weiß nicht, ob durch Natur oder Kunst erlangt), der Alles hinreißt. Das köstliche Cantabile der Andern, vereint mit der Süßigkeit einer schönen Stimme, einer Vollkommenheit in der Intonation und im Takthalten, und mit den genial angebrachten Verzierungen — das alles läßt auf Fähigkeiten schließen so besonderer und ungewöhnlicher Art, daß sie schwer nachzuahmen sind. Diese hat ihre Hauptstärke im gefühlvollen, pathetischen Vortrage, jene im unerhört schnellen. Welch eine herrliche Mischung würde entstehen, wenn das Auszeichnende dieser beiden englischen Wesen in einem einzigen vorhanden wäre!"[135]) Mit der deutlichsten Artikulation, der markigsten, geläufigsten Aussprache verband Faustina große körperliche Reize mehr derber als zarter Art, und ausdrucksvollste Lebendigkeit in allen ihren Mienen und Bewegungen, so daß Jedermann sagte, sie sei zum Singen und Spielen geboren. Ein so schnelles Wiederholen desselben Tones hatte man bisher bei der Singstimme nie für möglich gehalten. Im Gegensatze dazu wußte sie einen einzelnen Ton unendlich auszuhalten. Aber wenn von Ohrenzeugen nun weiter berichtet wird, daß sie mehr des stürmischen und rauschenden, als des natürlich einfachen, tiefen und schmerzvollen Ausdruckes mächtig war; wenn ihr besonders Händel überall da, wo er auf den wahren Pfaden der

---

Dresden einem jüngeren Gatten und einem königlichen Wüstling gegenüber, für zehn Jahre jünger zu gelten, als sie war.

135) P. Fr. Tosi, Opinioni de' Cantori antichi e moderni, o siano Osservazioni sopra il Canto figurato (Bologna 1723. 4.) cap. IX, § 73.

Natur so kunstvoll in die Tiefen weiblicher Empfindung hinabsteigt, unfaßbar und lästig wurde: wer sieht da nicht, daß diese Sirene mit ihrer erstaunlichen Begabung Sänger, Componisten und Publikum an eine gefährliche Küste lockte? Der weise Lobredner Rochlitz weiß es freilich besser: „Adagic, wie man es damals schrieb (!), sang sie ungern, nicht aus Unfähigkeit, sondern aus Stolz, nicht weichlich zu erscheinen.“[136]) Wäre dies der Fall gewesen, wie dankbar würde Händel sie festgehalten haben! Aber es verhielt sich ganz anders. Sie hatte an Wirkung ein Großes vor der Cuzzoni voraus, da ihr Wesen nicht in zwei so auffallend verschiedene Hälften auseinander fiel, sondern wie eine geschlossene Erscheinung hervortrat. Dies erreichte sie durch das listigste, kunstvollste Gewebe von berechnender Verstellung, mit dem sie sich umgab. Ihr bedeutender Verstand schrieb ihr einen stolzen Anstand vor, und wußte ihre Bewegungen so zu lenken, daß sie ihr völlig natürlich standen; wie man denn sagte, sie sei hochbetagt mit vollkommenem Anstande wirklich gestorben, wie nur jemals zuvor auf der Bühne zum Schein. Auch in ihr waren zwei Naturen, aber nur Wenige bemerkten es. Während sie ein Leben führte, würdig einer Küchenmagd der Venus, schauten ihre entfernter gehaltenen Anbeter, namentlich die Dresdener Gimpel, verehrungsvoll zu der Geisteshoheit einer „Juno-Faustina“ auf. In Italien war sie die Liederlichkeit, in Wien die Ehrbarkeit selber; Apostolo Zeno, der sie 1724—25 an dem letzteren Orte kennen lernte, weiß ihr hofmäßiges, züchtig anständiges Betragen nicht genug zu preisen. In London war sie wieder ganz anders. Einer solchen Person fehlt die Unschuld, oder auch nur Liebe und Verständniß dafür, und damit auch alle tiefere Weiblichkeit. Im Heroischen, in Folge des männlichen Zuges ihrer Natur, war sie ausgezeichnet.

Ihre Stimme war von jeher mehr stark als klar. Als sie nach London kam, war ihre Cadenz schon mangelhaft. Die Art wie sie dies verbarg, ist ganz Faustinisch; ein derber Engländer wird es uns weiter unten erzählen.

Händel hatte nun eine Oper zu schreiben, in welcher die eigenthümlichen Talente beider Sängerinnen zum Vorschein kommen

---

136) Für Freunde der Tonkunst IV, 267.

konnten. Um ihnen auch äußerlich eine ebenbürtige Stellung zu geben, wählte man die Liebes- und Eifersuchtshändel des großen Alexander und seiner beiden Schönen Rorana und Lisaura.

Alessandro. 1726.
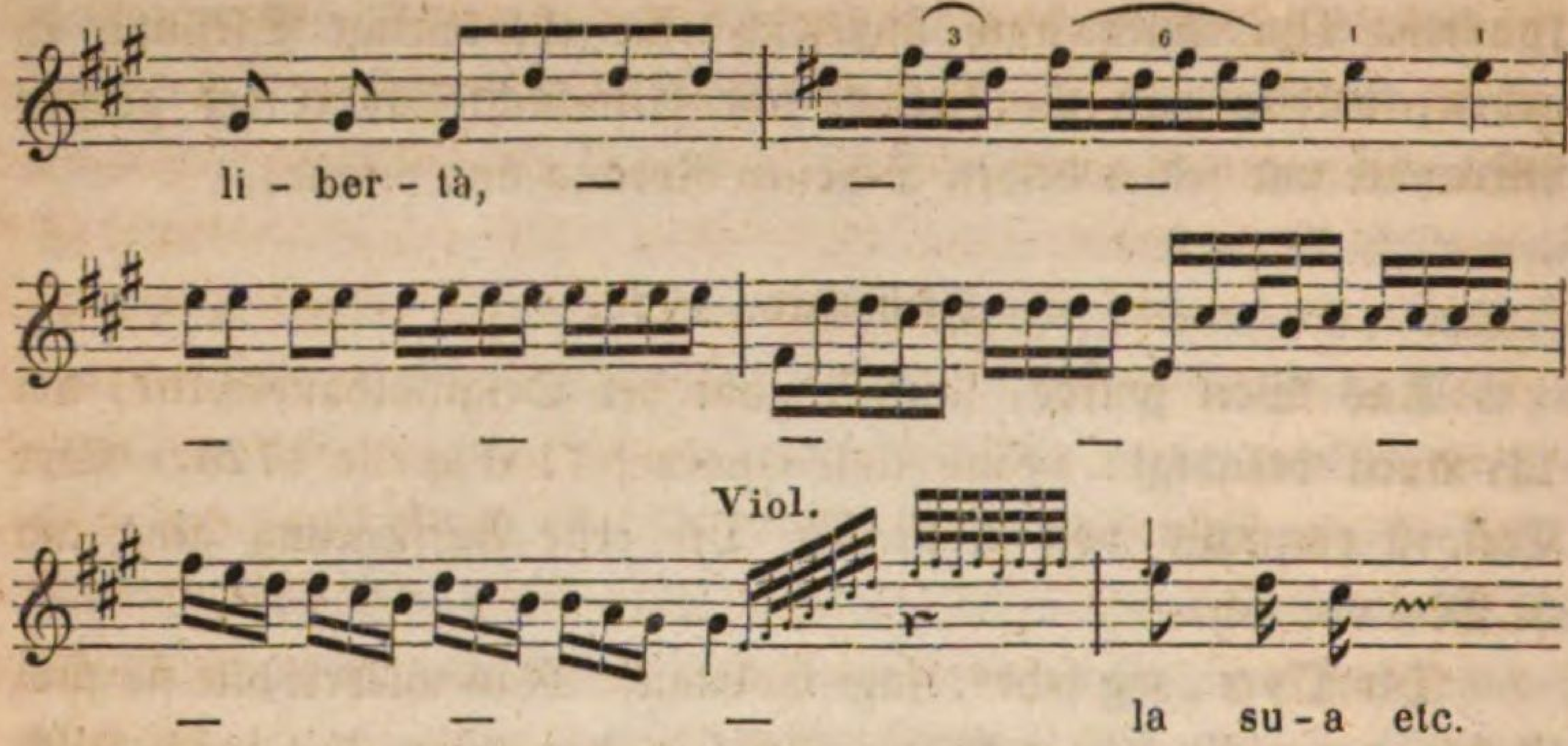
Das Werk wurde, laut Angabe der Originalhandschrift, am 11. April beendigt: »Fine dell Opera | 11 d'aprile 1726.« Der Text ist ebenfalls von Rolli.[137]) Die erste Aufführung ging am 5. Mai vor sich.

Die Oper „zog sehr", sagt Colman. Man wiederholte sie zum Besten der nicht sehr gefüllten Kasse in der ersten Zeit wöchentlich dreimal, während sonst nur zwei Vorstellungen stattfanden. Es bleibt unbegreiflich, daß Händel von einer Sängerin, die er noch nicht gehört hatte, eine so genaue Zeichnung liefern konnte, wie in dieser Oper. Alles über den künstlerischen Charakter der Faustina Gesagte wird darin glänzend bestätigt.

Beide Damen treten in der dritten Scene des ersten Aktes zu gleicher Zeit auf, mit einem schönen zweistimmigen Recitativ, und sprechen dann nacheinander in charakteristischen Gesängen ihre Liebe und Eifersucht aus. Irgend eine von ihnen zu bevorzugen, fiel dem Componisten nicht ein. Die Arien sind gleich sorgfältig durchgearbeitet, auch in der Coloratur, und dies ist der beste Beweis, daß er den Fähigkeiten beider gerecht werden wollte. Er behandelte sie einfach als Gesangorgane, und stellte sich ihnen nicht als Mann, sondern als schaffender Künstler gegenüber. Wahrscheinlich war er bei dem entbrennenden Streite die einzige unbetheiligte Person; man möchte es denn Parteilichkeit nennen, daß er Signora Cuzzoni als Sängerin lieber hatte. Der Cuzzoni ist die Partie der weniger begünstigten Lisaura zuertheilt, was ihr Gelegenheit giebt, sich in dem zu äußern, worin sie ihre Stärke hatte, in klagenden, schmerzvollen Ergüssen. Faustina's Gesänge sind hell, fröhlich, von siegesgewisser Zuversicht. Der machtvollste Ton ihrer nicht sehr hohen Sopranstimme war das obere E, und in ihrer größten Arie (Alla sua gabbia d'oro) giebt Händel ihr folgende Coloratur:

---

137) Abgedruckt in seinen Melodrammi vol. I.



In der Schlußscene des ersten Aktes treten beide Sirenen in einem nicht langen, aber sehr schönen Duett zusammen »Placa l'alma — Son d'amore«. Abwechselnd vernimmt man dieselbe Melodie, und dieselben oder wechselweis überbietende Figuren. Diese einfache, höchst melodische und sinnvolle Musik ist der beste Wettgesang, der sich denken läßt, und bedarf in ihrer Einfachheit nicht einmal kunstgeschulter Sänger, um jeden zu entzücken.

Wie dieses Duett, mußte auch die folgende recitativische Scene »Solitudini amate«, mit welcher Faustina den zweiten Akt einleitet, alle ruhigen Kenner von der überwiegenden musikalischen Macht der Cuzzoni überzeugen. Denn so wenig dieses prächtige ariose Tonstück in Emoll über das hinaus ging, was der Faustina an schwermüthigen Accenten zu Gebote stand, so wenig vermochte sie doch die Einheit der Stimmung, welche auf wundervolle Weise in Melodie und Begleitung verbunden ausgesprochen ist, mit jenem tiefgehenden Zuge kundzugeben, durch welchen Cuzzoni fast ohne alle dramatische Bewegung die Hörer innerlichst ergriff. In den beiden Hauptarien »Che tirannia d'amor« für Cuzzoni, und »Alla sua gabbia d'oro« für Faustina, kann man den Gegensatz so zu sagen mit Händen greifen. Cuzzoni singt eine jener ewig schön und jung erscheinenden Sicilianen, die ihr alsbald die Damen nachsangen; und Faustina darauf eine andere, die zwar garnicht nachzusingen war, aber desto mehr überraschte und zur Bewunderung hinriß. Als sie (Roxana) von Alexander die Freiheit erhält, antwortet sie ihm mit einer Melodie, die wie ein Vogel, der seinem Käfig entflogen ist, in die Lüfte auf-

flattert: »Alla sua gabbia d'oro, Ein Sangvogel, seinem goldnen Käfig entflogen, pflegt bald zurückzukehren: er liebt sein Gefängniß und seinen Herrn mehr, als die Freiheit.“ Die Melodie (Adur) setzt unten in der Quinte (e) ein, schwingt sich, hin und her flatternd, bis zum oberen gis auf, und senkt sich wieder ab in den Anfangston (jetzt Edur); der Sangvogel strebt aus Liebe zu seinem Herrn wieder in seinen kleinen goldnen Käfig zurück. Tonmalerei, geistiger Sinn und melodischer Zauber vereinigen sich hier zu dem vollkommensten Bilde. Die Singstimme steht völlig ungehemmt wie in freier Luft unter Vögelgezwitscher und lichten Zweigen. Der alte Tosi, der gegenwärtig war, wird versichert haben, dies sei der echte Arienstyl; „die Alten“ hatten ihn, Scarlatti und seine früheren Zeitgenossen, obwohl doch nur in sehr bescheidenen Grenzen. Durch solche Gesänge wurde der Standpunkt virtuoser Rivalität in eine rein künstlerische Sphäre gerückt. Die zweite Hauptarie der Faustina, »Brilla nell' alma« im dritten Akt, die ebenfalls in vollster Reife prangt, nähert sich in ihrer Gestaltung um so viel der neueren italienischen Richtung, wie die vorige der älteren. Was dem Händel als ureigen gehörte, war besonders durch Cuzzoni, Senesino und Boschi vertreten. Und bedürfte es noch eines Beweises, daß er das ganze Gebiet des Sologesanges frei beherrschte, und immer neue Quellen öffnete so wie sich ihm neue Aufgaben und neue Gesangkräfte darboten, so würde er in diesen Gesängen zu finden sein.

Der Poet hat es so eingerichtet, daß die eifersüchtigen Schönen sich schon zu Anfang des dritten Aktes versöhnt die Hand reichen. „Laß uns List, Ränke und alle Eifersucht bei Seite setzen“, sagt Roxana mit verständlichem Doppelsinne zu Lisaura; „laß uns Alexander ohne Zank bewundern und lieben: und wer er endlich sein Herz schenkt, die besitze es!“ Lisaura erwiedert: „Es sei! und kann ich auch nicht an Glück und Schönheit mich dir vergleichen, will ich doch in Liebe und Großmuth mit dir wetteifern.“ Leider gefiel es den beiden Damen nicht, diesen vernünftigen Vorsatz auch dem Publikum gegenüber zur Ausführung zu bringen. Der Versifer that aber nicht wohl, daß er die Versöhnung schon an den Anfang des letzten Aktes verlegte statt an das Ende desselben, denn die eingetretene Beruhigung wirkt erkältend auf die Theilnahme der Zuschauer. Ein neues Mittel zur

Belebung des Interesses, welches der Text darbot, hat Händel nicht benutzt. Im Heere bricht eine Empörung aus. Der Tonsetzer ist aber nicht bemüht, diesem Vorgange eine besondere dramatisch-musikalische Bedeutung zu verleihen. Er geht daran vorüber, zieht passenden Ortes also nicht die letzte Folgerung im Bereiche der Oper, schreitet nicht fort zu der Erweiterung der Mittel, durch welche eine spätere Zeit Großes erreichte, sondern hält sich an den nächstliegenden Zweck, und bleibt so mit den Kräften der italienischen Bühne wie mit seinem Publikum im Einklange. Aber der herrliche Schluß würde in seiner Breite und Verwebung von Einzel- und Chorgesang auch die größte Oper der Folgezeit zieren. Ein schönes Duett zwischen Alexander und Lisaura, in welchem er sie und ihren zuletzt erhörten Liebhaber, König Tariles von Indien, seiner Freundschaft versichert; ein anderes, noch innigeres zwischen Alexander und seiner erklärten Geliebten Roxana, durch das Hinzutreten der Lisaura zu einem Terzett erweitert, in welches der Chor mit Händel'scher Kraft und Wirkung einfällt: Dies ist ein Tonbild, welches gewiß an seiner Stelle bliebe, wenn ein verständiger Bearbeiter diese Oper einmal — wozu sie in mancher Hinsicht geeignet wäre — für eine neue Aufführung zurichten wollte.

Die Hamburger bereiteten sich schon Ende dieses Jahres ebenfalls einen Alexander, indem sie, wie Mattheson versichert, das alte Werk von Steffani (aus dem Jahre 1695) hervorzogen und mit Händel's Musik ausflickten.[138]) Die Texte waren sehr verwandt; eine Vergleichung zeigt jedoch, daß wesentlich der ganze Händel'sche Alexander zur Aufführung kam.

Cluer lieferte wieder die rechtmäßige Ausgabe „in Partitur" und „für die Flöte", und Walsh und Meares besorgten für die Neugierigen und Unbemittelten einen billigen Raubdruck.[139])

138) Musikal. Patriot S. 194.

139) »Alexander, an Opera, Compos'd by Mr. Handel. J. Cluer.« 4. Erschienen im Sommer 1726. Auf die Partitur hatten sich bei dem Verleger 81 Subscribenten für 107 Exemplare angemeldet. Burney (IV, 310) wundert sich über die geringe Zahl von „noch nicht 120", ohne die so nahe liegende Erklärung zu finden (vgl. S. 130), und scheint vorauszusetzen, daß Händel sich um das Zusammenkommen der Subscribenten bekümmert, ja sie auf dieselbe Weise einzufangen gesucht habe, wie Bononcini und Attilio. Der Nachdruck von Walsh hat den

Ganz gegen die Absicht der Direction schloß die Saison schon am 7. Juni mit der 54. Vorstellung. Als Alexander zum 11. wieder angezeigt war, meldete Senesino sich unwohl. Es kränkte den hochfahrenden und ränkesüchtigen Castraten, daß man anfing ihn den Damen gegenüber zu vernachlässigen. Er konnte als Alexander nicht gegen seine Damen aufkommen, so viel Schönes ihm auch der Componist zuertheilte, und so sehr er sich auch durch heldenmäßige Action den Anstrich des großen Macedoniers zu geben bemüht war: vielmehr stellte ihm auch hier wieder der bekannte kleine Schalk ein Beinchen, der, so lange er in England war, seinen Fersen folgte; denn bei dem Erstürmen einer Feste siegte sein Heroismus so sehr über seine Vernunft, daß er das Schwert in die papierne Mauer steckte und ein großes Stück davon im Triumphe forttrug, bis ihn das Lachen der Zuhörer aus seiner Begeisterung riß.[140]) Senesino wollte nun das Interesse wieder auffrischen und ihnen seine Unentbehrlichkeit beweisen. Daher war eine Sommerreise nach Italien zur Herstellung seiner Gesundheit durchaus nothwendig. Er trat sie an mit dem feierlichen Versprechen, zu dem angezeigten Beginn der Vorstellungen wieder in London zu sein, und mit dem festen Vorsatze, seine Rückkehr auf das unverschämteste hinaus zu ziehen. Von der Faustina glaubte er gelernt zu haben, wie viel man der Akademie bieten dürfe, und wie sehr die Aufmerksamkeit auf die Person durch gewisse Kunstgriffe sich steigern lasse. Die Akademie erntete nun nach und nach die süßen Früchte, die sie durch Ueberschätzung und Verhätschelung der Italiener gesäet hatte. Es bedurfte gewaltsamer Anstrengungen, um des Eunuchen nur für den Januar des folgenden Jahres wieder habhaft zu werden.

Inzwischen kam anstatt der 1724 nach Paris zurück gegangenen Gesellschaft eine neue Bande italienischer Komödianten, die unter dem Schutze der Herzöge von Richmond (Leiter der Akademie für das

---

Titel: »The Most Celebrated Songs in the Opera of Alexander Compos'd by Mr. Handel | Sold at the Musick Shops« (mein Exemplar, 11 Seiten, ist unvollständig). Die Platten benutzte Walsh später für seine Ariensammlung »Apollo's Feast«.

140) Erzählt von einem Augenzeugen in der Zeitschrift The World v. 8. Febr. 1753.

folgende Jahr) und Montague stand, und vom 28. Nov. '26 an im Opernhause spielte.[141])

Die vornehme Welt Londons wußte die Sängerinnen gleich anfangs so zu verhetzen, daß sie nicht einmal die gewöhnliche Höflichkeit gegen einander beobachteten. Lud man beide ein, wie einst Lady Walpole, so mußte man abwechselnd durch Vorzeigung von Kostbarkeiten in anderen Räumen des Hauses die Eine aus dem Musiksaal zu entfernen suchen, während die Andere der Gesellschaft vorsang.[142]) Faustina bekam schon im ersten Monate ihres Hierseins eine Theatererkältung, welche sofort in einem jener fast täglich ausfliegenden Pamphlets verbreitet wurde: „Es kann nicht regnen, es muß gleich gießen, oder: das vornehme London mit Raritäten übersäet; das ist, eine treue und umständliche Erzählung, wie Madame Faustina heiser geworden ist, und die klägliche Geschicht von ihrem Aderlaß" u. s. w.[143])

---

141) »A company of Italian Comedians are just arrived here, under the patronage of the Dukes of Montague and Richmond; and 'tis said they will soon perform in the Opera House in the Hay-Market.« London Journal v. 24. Sept. '26.

Mist läßt sich aus St. James' Kaffeehause über die erste Vorstellung schreiben: »On Wednesday last [28. Nov.] . . . was represented a Farce in the Italian language, by an Italian company . . . The wise Men of Goatham gave it, as their opinion, that it was very fine, and extreemely edifying; for scarce one of them understood a word of the matter.« Mist's Weekly Journal v. 1. Oct. '26. Diesen kürzeren Titel führte das vielgelesene Wochenblatt seit dem 1. Mai '25. Mist wurde um diese Zeit oft eingezogen.

Ein Pamphlet gegen die Italiener erschien im November: »The English Stage Italian-iz'd; in a new Dramatick Entertainment call'd Dido and Aeneas; or, Harlequin a Butler, a Pimp, a Minister of State, Generalissimo and Lord High Admiral, dead and alive again, and at last crown'd King of Carthage by Queen Dido. A Tragi-Comedy, after the Italian Manner, by way of Essay, or first Step toward the further Improvement of the English Stage. J. Roberts. pr. 6 d.« Monthly Catalogue, No. 43, Nov. '26, p. 126.

142) So hörte Burney (IV, 310) von Horaz Walpole erzählen.

143) »It cannot rain but it pours; or, the first part of London strew'd with Rarities. Being a full and true account of a fierce and wild Indian Deer that beat the breath out of Mr. U—k's body. As also how Madam *Faustina*, the rare singing woman, has been taken hoarse. Together with a lamentable story of their being let blood. And likewise a true relation of the arrival of the two marvellous black Arabian Ambassadors who are

Ein Anderer, nämlich Henry Carey, empfing sie mit einem Gedichte „Faustina, oder die römische Sängerin; eine Satire auf die Genußsucht und Verweichlichung unserer Zeit.“ [144]) Wie war ihr doch diese unerhört freche englische Oeffentlichkeit zuwider!

---

of the same country with the wonderful horse lately shewn in King-street. Price 3 d.« Monthly Catal. No. 37, Mai '26, p. 57.

144) »*Faustina*: or the Roman Songstress, a satyr, on the luxury and effeminacy of the Age. J. Roberts.« Anfang und wesentlicher Inhalt lauten:

Cuzzoni can no longer charm,
Faustina now does all allarm;
And we must buy her pipe so clear
With hundreds twenty five a year.
Britons! for shame, give all these follies o'er,
The ancient British nobleness restore: . . . .
But oh, alas!
To learning and to manly arts estrang'd,
(As if with woman sexes they'd exchang'd,)
They look like females, dress'd in boys attire,
Or waxwork babies actnated by wire:
And if a brace of powder'd coxcombs meet,
They kiss and slabber in an open street;
Curse on this damn'd, Italian, pathic mode,
To Sodom and to Hell the ready road . . . .
They talk not of our Army, or our Fleet,
But of the warble of *Cuzzoni* sweet,
Of the delicious pipe of *Senesino*,
And of the squalling trull of *Harlequino*;
Who, where she English, with united rage,
Themselves would justly hiss from off the Stage:
With better voice, and fifty times her skill [!];
Poor *R*[*obinso*]*n* is always treated ill:
But, such is the good nature of the Town,
'Tis now the mode to cry the English down.
Nay, there are those as warmly will debate
For the Academy, as for the State;
They care not, whether credit rise, or fall,
The Opera with them is all in all.
They 'll talk of Tickets, rising to a Guinea,
Of Pensions, Duchesses, and Bononcini;
Of a new Eunuch in Bernardi's place,
And of Cuzzoni's conquest, or disgrace . . . .
Musicians! I shall give what you deserve,
Yet shall not let all other Artists starve.«

Das neue englische Theater unter Rich suchte von der langen Pause der Akademie Vortheil zu ziehen, indem es Camilla, die alte beliebte Oper von Bononcini's Bruder, seit dem 19. November '26 sehr oft mit Beifall englisch gab. Der Prolog dazu lehrt deutlich, daß man diesen neuen Versuch einer „englischen" Oper mit denselben Vorbereitungen in's Werk setzte und mit denselben Erwartungen empfing, wie die früheren. Die Landsleute, namentlich die britischen Schönen werden gebeten, ein Werk zu begünstigen, welches ihren Geschmack für Musik gebildet habe, und eine Oper nicht deßhalb geringer zu achten, weil man die Worte verstehen könne; Senesino, der vergeblich erwartete, behandle ihre Gunst nur mit Verachtung; der heftige Haß der beiden Königinnen des Gesanges drohe der Akademie stündlichen Untergang: so möge man den Eingebornen gestatten, sie für diese Entbehrungen einigermaßen zu entschädigen.[145])

Dieses Jahr war für Händel noch dadurch von Bedeutung, daß ihm in demselben das englische Bürgerrecht zu Theil wurde. Der Freibrief war damals nur durch das Oberhaus zu erlangen, und Händel vereinigte sich mit mehreren Ausländern zu einem Naturalisations-Gesuche, welches in den betreffenden Parlamentsacten als »An Act for Naturalizing Louis Sechehaye, George Frideric Handel, and others« bezeichnet ist. Ueberreicht am 13. Februar 1726 und sofort bewilligt, erschien Händel schon am folgenden Tage (14. Februar) im Hause der Lords, leistete vor ihnen den Eid und erhielt am 20. Februar die königliche Bestätigung.

Etwas verändert wieder abgedruckt in den Poems on several occasions by *H. Carey* (London, 1729. 4.) p. 28—37.

145) »Ye British Fair, vouchsafe us your applause,
And smile, propitious, on our English cause;
While Senesino you expect in vain,
And see your favours treated with disdain:
While, 'twixt his rival Queens, such mutual hate
Threats hourly ruin to you tuneful state,
Permit your Country's voices to repair,
In some degree, your disappointment there:
Here, may that charming circle nightly shine;
'Tis time, when that deserts us, to resign.«
London Journal v. 26. Nov. '26.

Achter Jahrlauf: vom 7. Januar bis zum 6. Juni '27.

Dieser kurze stürmische Jahrlauf von 41 Vorstellungen, welcher alles entschied, begann ganz arglos mit einer Oper von Attilio Ariosti, Lucius Verus. Auch Bononcini hatte wieder eine Bestellung erhalten und angenommen. Die weisen Directoren, unter denen sich jetzt sogar der Bürgermeister der Altstadt (Sir John Eyles) befand, wollten wohl den Streit der Componisten wieder anschüren, um dem der Sänger ein Gegengewicht zu geben. Es war ein letzter und mißlingender Versuch, für den ihnen Händel jedoch dankbar sein mußte; denn das Meisterwerk, welches er für diese Saison setzte, strahlte in solcher Umgebung nur um so heller.

Admeto. 1726—27.

Das Werk, am 31. Januar zuerst gegeben, ist nicht im Original, sondern nur in Schmidt's Abschriften erhalten; daher fehlt das Datum der Entstehung. Auch der Verfasser des Textes war nicht zu ermitteln.

Aber mehr konnte man längst aus bekannten Büchern schöpfen, als Winterfeld in einer besonderen Abhandlung über diese Composition mitgetheilt hat.[146]) So ist es Händel bisher immer ergangen; wo er als Vorstufe größerer Nachfolger erscheinen konnte, pflegte man ihn gern mit heranzuziehen. Und nicht nur das Herausreißen eines Werkes aus dem unverstandenen Zusammenhange, auch das Aburtheilen nach den ungenügendsten Vorlagen muß er sich gefallen lassen. Winterfeld hat bei seiner Vergleichung Lully's und Gluck's Werke in vollständiger Partitur zur Hand, von Händel's Oper aber nur die gedruckte Ariensammlung mit Ausschluß aller großen begleiteten Recitative und Instrumentalsätze, die Cluer allerdings „Partitur" nannte, aber etwa mit demselben Rechte, wie später Walsh, der Oratorien-„Partituren" druckte, bei welchen die Chöre fehlten! Statt eines richtigen Textbuches begnügte Winterfeld sich mit der Hamburger Bearbeitung. Gesetzt, ein Italiener des 16. Jahrhunderts, Shakespeare und Molière hätten denselben Gegenstand in einem Lustspiel behan-

146) C. v. Winterfeld, Alceste, 1674, 1726, 1769, 1776, von Lulli, Händel und Gluck. Berlin 1851. 8.

delt: was würde man sagen, wenn Jemand mit dem Anschein von Gründlichkeit und dem Anspruch auf Zuverlässigkeit sie vergleichend abschätzte, den Italiener und den Franzosen nach dem Original, den Engländer aber nach Wieland's deutscher Bearbeitung? Und doch wäre eine solche Ungerechtigkeit nicht so schreiend, als die hier an dem Musiker begangene. So versichert Winterfeld denn auch, man würde sich täuschen, wenn man etwas „den späteren Oratorien Händel's an Großartigkeit auch nur nahe Kommendes" hier erwartete: während meine ganze Darstellung auf der Anschauung ruht, daß nur der Oratorienmeister diese Opern gestalten konnte, und daß nicht die Großartigkeit, sondern die Schönheit die Sonne ist, welche im Mittelpunkte der Händel'schen Schöpfung leuchtet. Wir wissen ja, wie diese Beurtheiler in dem Bestreben, aus dem Großartigen noch wieder das Großartigste auszuscheiden, zuletzt dahin gekommen sind, zwei oder drei seiner Werke festzuhalten, und den Rest als veraltet über Bord zu werfen — ganz wie die Engländer um 1720 in Sachen Shakespeare's.

Nicht daß wir solche Vergleichung überhaupt, oder auch nur in diesem besonderen Falle, abweisen wollten. Vergleichung lehrt gerecht sein und erinnert den Berichterstatter, den Standpunkt, der ihn über die Sache erhebt, nicht aufzugeben, sei diese an natürlicher Größe auch noch so überragend. Der Admet, den Händel componirte, ist in dem Bestreben nach möglichster Gleichstellung der beiden ersten Sängerinnen so sehr mit fremdartigen, neu-italienischen Opernzuthaten bedacht, daß dadurch die alte Fabel in ihrer Reinheit getrübt wurde. Die Alceste Calzabigi's, welche Gluck in Töne setzte, hat eben ihren Hauptwerth darin, daß sie wieder in den ursprünglichen Sinn der Erzählung einzulenken suchte; die Einfachheit, das Streben nach antiker Reinheit und eine dem dramatischen Gange der Handlung angemessene Musik ist das, was sie auszeichnet. Und wenige Stoffe dürfte es geben, die, wie dieser hier, schon halb bewältigt sind, sobald man sich bemüht, einfach ihren reinen Ursinn auszubeuten.

Dem Könige Admet in Thessalien, der auf den Tod erkrankt ist, wird Genesung verheißen, wenn ein theures Glied seines Hauses für ihn zu sterben bereit sei. Seine Gattin Alceste opfert sich, und Admet

wird gesund; aber Herakles, an welchem Admet auch in den leidvollsten Tagen die heiligen Pflichten der Gastfreundschaft erfüllte, steigt aus Dankbarkeit hinab in den Hades, entreißt dem Tode die Beute und führt die Gatten wieder zusammen. So die griechische Fabel und das Drama des Euripides. Schmerz, Gattenliebe, Freundestreue und Freude des Wiedersehens entfalten ein reiches, mannigfaltiges Gemüthsleben, und die Vorgänge der Ober- und Unterwelt gewähren einen Reichthum an Erscheinungen, der wenigstens für ein Musikdrama ebenso ausreichend sein müßte, als für die griechische Tragödie. Mehr ist bei Gluck denn auch nicht gegeben, wohl aber weniger, indem sein Dichter bedenklicher Weise einige Personen verwechselt und einige Vorgänge ausgeschieden hat. In Calzabigi's italienischem Text (1769) ist Apoll als rettender Gastfreund an des Herakles Stelle getreten; in der französischen Bearbeitung von Guillard (1776) ist dies wieder geändert, und Herakles rettet Alceste bevor sie noch das Opfer vollbracht hat. Die letzte Fassung befriedigt am wenigsten, aber auch die erste steht auf der Grenzscheide zwischen dem rein Antiken und dem, nach unserm Bewußtsein über göttliche und menschliche Dinge, Gerechten und Sittlichen, ohne diese Grenze nach irgend welcher Seite hin zu überschreiten. Wir lassen den wichtigen Punkt hier auf sich beruhen, werden aber an einem andern Orte näher darauf eingehen.

Der Inhalt des Euripides, so allgemein wie wir ihn oben angaben, ist auch der Inhalt des Händel'schen Textbuches, oder vielmehr nur der Faden, an welchen so viele neue Dinge gehängt wurden, als zu einer damaligen Oper erforderlich schienen. Eine zweite Geschichte von Liebe, Eifersucht, Rache, List, Verstellung und schließlich allgemeiner Aussöhnung ist dazwischen gewebt; und Allgemeinheiten dieser Art sind es, welche, wie der Kartentisch in einer Gesellschaft, bei den damaligen Opern in der Mitte standen, während das einzig Bedeutende und Besondere, was darin verhandelt wurde, sich als vertrauliche Mittheilung in die Ecke flüchten mußte. Händel's Admet ist nun dadurch so bedeutend und eine seiner größten Opern geworden, daß solche Vertraulichkeit, solche Sprache des Herzens aus einem individuell bedingten Zustande heraus, darin mehr und mehr hervortritt, ja zu einem großen Theile die Haltung des Ganzen

bestimmt. Statt des dritten Satzes der Ouvertüre haben wir einen sehr charakteristischen Tanz der Larven oder Todtengeister in Admet's Krankenzimmer, dem die Klage und sanfte ermattende Ergebung des Leidenden folgt, ausgesprochen in einem langen Recitativ und einer Arie, die beide zu seinen schönsten Erzeugnissen gehören; und der Vorgang ist so dramatisch gehalten, daß man das specifisch Musikalische völlig darüber vergißt. Dies ist nun an Dramatik ganz eigentlich eine sogenannte Gluck'sche Scene, nur musikalisch reicher. „Ich habe von Personen, welche den ersten Vorstellungen dieser Oper beiwohnten, erzählen hören, daß Senesino niemals besser, niemals mehr zur Zufriedenheit des Publikums sang und spielte, als in dieser Scene."[147]) Auch der bald folgende Auftritt, in welchem Alceste (Faustina) ihren Gemahl tröstet und, als er entschlummert ist, ihren Entschluß, sich für ihn zu opfern, aus den Tiefen ihrer Seele an das Tageslicht fördert, gehört zu diesen dramatischen Meisterzügen; selbst Winterfeld wurde von dem Bruchstücke, welches ihm vorlag (Luci care), lebhaft berührt. Ueber die neue Arie (Spera, si, mio caro), welche Händel zum Benefiz der Faustina am 7. März an die Stelle von »Luci care« setzte, vernahm ein englischer Musiker die Kritik einer Taube. Bei einem Herrn Lee in Cheshire kam eine Taube aus ihrem Hause herbei geflogen und setzte sich, vergnügt zuhörend, an's Fenster, sobald sein Töchterchen dieses Lied spielte, machte sich aber wieder davon, wenn es zu Ende war und erzeigte keinem andern Gesange diese Ehre. Dies will Lockmann, der es uns erzählt, selbst beobachtet haben.[148]) Als Cuzzoni die feurige, reichgeschmückte Schlußarie des ersten Aktes (Sen vola) sang, rief ein begeistertes Mitglied der Gallerie „Verdammt, die hat ein Nest von Nachtigallen im Leibe!" Die Sprache der Gallerie und die des ersten Ranges war damals nicht zu unterscheiden. „Sie ist eine verteufelte Sängerin", schrieb Lady Cowper in ihr Textbuch; sie meinte Faustina.[149]) Die beiden

---

147) Burney, History IV, 315—16.

148) Some Reflexions concerning Operas &c. Vorwort zu Roselinda, a musical drama by Mr. John Lockman. (London, 1740. 4.) Vgl. Hawkins, History V, 415.

149) »D—n her! she has got a nest of nightingales in her belly.« — »She is the d—l of a singer.« Burney, History IV, 316 u. 18.

Sängerinnen sind hier nicht so nach ihren hervorstechenden Fähigkeiten verwandt, wie in Alexander; eigentlich hätte Cuzzoni die Alceste singen müssen. Faustina's Mangel an Gemüthstiefe wurde in dieser Rolle von allen Unparteiischen bemerkt. Auch der deutsche Flötist Quanz, der gegenwärtig war und über die Eigenschaften der rivalisirenden Sängerinnen in seiner Lebensbeschreibung ein recht vernünftiges Gutachten abfaßte, machte diese Beobachtung. Und weiter erzählt er uns in treuherziger Verwunderung, daß die Cuzzoniten zischten wenn Faustina sang, und die Faustinianer wenn Cuzzoni sich hören ließ. Man sollte denken, ein so unsinniges Parteiwesen müsse jede künstlerische Wirkung aufheben; und doch wird uns von verschiedenen Seiten berichtet, nicht bloß, daß diese Oper ihres inneren Gehaltes wegen mehr Publikum herbeilockte, als irgend eine andere seit langer Zeit, sondern auch, daß sie namentlich als ein dramatisch-musikalisches Werk eine so große und allgemeine Wirkung ausübte. Zu Anfang des zweiten Aktes hat Herakles in der Unterwelt eine meisterhafte Scene, die aber aus dem, was davon gedruckt wurde, garnicht zu verstehen ist. Wir bringen indeß der Gleichgültigkeit, erzeugt durch eine verkehrte und engherzige Geschichtsauffassung, ein Opfer, indem wir dieses alles mit Stillschweigen übergehen.

Die Musik wurde bei Cluer in den herkömmlichen Ausgaben gedruckt, und von Walsh mit gewohnter Meisterschaft geplündert.[150])

Die Braunschweiger zierten mit diesem Werke ihre Sommermesse 1729, und wiederholten es '32 und '39, vielleicht noch öfter.[151]) In Hamburg wurde es anfangs '30 aufgeführt.[152])

150) »Admetus, an Opera, compos'd by Mr. Handel. London, J. Cluer.« 4. Erschien im April oder Mai '27. Die 57 Subscribenten zeichneten 94 Exemplare. — Für die Flöte zeigte Cooke folgende Ausgabe an: »Mr. Handel's Opera of Admetus, transposed for the Flute; the Songs, Symphonies and Ouverture connected and fitted for that Instrument in a proper Manner by the same Hand that transposed Radamistus. Benj. Cooke.« Daily Post v. 20. Mai '27. Schon am 10. Juni konnte er (in derselben Zeitung) „die zweite Ausgabe" davon anzeigen.

151) Textbuch von 1729 in der öffentlichen Bibliothek zu Hannover; von 1732, im königl. Archiv daselbst; von 1739, in der Bibl. zu Wolfenbüttel.

152) »Admetus, die Music vom Herrn Hendel, übersetzt aus dem Italiänischen v. Wend. Zum ersten mahl aufgeführt d. 23. Jan. 1730." Mattheson, Handschr. Zusatz zum musikal. Patrioten.

Ueber die neuen Werke, welche nach Admet zunächst auf den Platz treten sollten, bemerkt eine Zeitung im Februar: „Die Directoren der königl. Akademie der Musik sind entschlossen, nach der ausgezeichneten, von Hn. Händel componirten Oper, welche jetzt gegeben wird, eine andere von Signor Attilio Ariosti folgen zu lassen, und Signor Bononcini soll die nächstfolgende componiren. Wie also dieses Theater sich der drei besten Stimmen in Europa rühmen kann, und der besten Instrumentisten, so wird die Stadt auch das Vergnügen haben, diese drei verschiedenen Style der Composition zu hören."[153]) Man brachte diesen Vorsatz aber nicht zur Ausführung, sondern schien sich an Händel's Admet, der vom 31. Januar bis zum 18. April fast ununterbrochen zwanzig mal gegeben wurde, garnicht satt hören zu können. Sodann kam Bononcini mit der von Haym gedichteten und der Herzogin von Marlborough gewidmeten Oper Astyanax am 6. Mai zuerst an die Reihe[154]), und Attilio, der vorangehen sollte, wurde garnicht wieder gehört. Die unsinnigen Theaterstreitigkeiten nahmen jetzt schon in einem solchen Grade überhand, daß alle planmäßige Leitung unmöglich war. Wie tobend und rücksichtslos es bei den Aufführungen herging, und wie sehr der Hof als Begünstiger der Cuzzoni in diese Händel verflochten war, ersehen wir aus einem Briefe, welchen die Anführerin der Cuzzoniten, Gräfin Pembroke, an Frau Clayton (Lady Sundon), die Garderobendame der Kronprinzessin Caroline, richtete.

„Theure Madame!

Ich hoffe, Sie verzeihen mir die Mühe, welche ich Ihnen hierdurch verursache, denn ich habe Sie noch bei aller Gelegenheit so höchst gefällig gefunden. Was ich wünschen möchte ist, daß, wenn Sie eine passende Gelegenheit fänden, so gut sein möchten Ihrer Königl. Hoheit zu sagen, daß jeder, welcher Cuzzoni wohlwünscht, in der äußersten Besorgniß ist für das, was letzten Dienstag im Opernhause in Gegenwart der Prinzessin Amelia vorfiel; aber um

---

153) Flying Post im Febr. '27. Angeführt bei *Malcolm*, Anecdotes of the Manners and Customs of London during the eighteenth Century (London, 1808. gr. 4.) p. 342.

154) »The favourite Songs in the Opera of Astyanax« kündigt Benj. Cooke in Daily Post v. 10. Juni '27 an.

unſre Unſchuld kund zu geben hinſichtlich der Rückſichtsloſigkeit, welche Ihrer Hoheit erzeigt wurde, erſuche ich Sie uns die Gefälligkeit erzeigen zu wollen und zu ſagen, daß man der Cuzzoni, um ihr Mißfallen vollſtändig zu machen, öffentlich erzählt hat, man würde ſie am Dienſtag von der Bühne herunter ziſchen; ſie war darüber in ſolcher Beſorgniß, daß ſie große Luſt hatte garnicht zu ſingen, aber ich, ohne daß ich wußte Prinzeß Amelia würde die Oper mit ihrer Gegenwart beehren, gab ihr die ganz beſtimmte Weiſung, nicht die Bühne zu verlaſſen, es geſchehe auch was da wolle: alſo zu ſingen, wenn es auch nicht gehört werde und erſt zur paſſenden Zeit abzugehen; und ſie bekennt nun, daß, wenn ſie nicht dieſen Befehl gehabt hätte, ſie die Bühne verlaſſen haben würde, als die Gegner in einem ihrer Geſänge ſo katzmuſicirten, daß kein Menſch eine Note hören konnte, was diejenigen, welche ſie ſo gern hören, entrüſtete, die nun auch nicht dulden wollten, daß Fauſtina nach ihr zu Wort komme. Ich hoffe Ihre K. Hoheit wird diejenigen nicht tadeln, welche verhinderten, daß Cuzzoni von der Bühne geziſcht wurde; doch ich bin in großer Beſorgniß, daß wir nicht lieber alles geduldig über uns ergehen ließen, als den hohen Reſpect außer Augen ſetzten, welchen jeder einer Prinzeſſin aus der Familie Ihrer K. Hoheit erzeigen ſollte: aber da wir nicht die angreifende Partei waren, hoffe ich es einigermaßen entſchuldigt.

Etwas anderes noch, was ich vorzutragen bitte, iſt, daß ich geäußert habe, die Directoren würden eine Botſchaft vom Könige bekommen, und daß Ihre K. Hoheit mir geſagt habe, daß Sr. Majeſtät zu ihr geſagt habe, daß ſie, wenn ſie Cuzzoni entließen, nicht die Ehre haben ſollten vor ihn gelaſſen zu werden, oder was ihm ſonſt gefalle ihnen [an Geld] zu verwilligen, einige der Directoren haben für paſſend gehalten zu ſagen, daß ſie weder eine Botſchaft vom Könige haben würden, und daß er nicht geſagt habe, was Ihre K. Hoheit mir die Ehre erzeigte zu erzählen, er habe es geſagt. Ich bitte Ihre K. Hoheit unterthänigſt um Verzeihung wegen meines Wunſches, dem Herzoge von Rutland (welcher einer der erſten iſt unter denen für Cuzzoni) die Ehre erzeigen zu wollen, daß er zu Ihrer K. Hoheit ſprechen darf, und hören, was ſie ſo gnädig ſein möchte ihm zu ſagen. Sie haben auch eine Botſchaft vom Könige bekommen,

nämlich durch einen Brief von Herrn Fabrice, aber sie haben die Unverschämtheit diesen als echt zu bezweifeln, ausgenommen der Herzog von Rutland, Lord Albemarle und Sir Thomas Pendergraß. Weil Lady Walsingham mich ersuchte, sie wissen zu lassen, wie diese Affaire stehe, habe ich ihr diesen Morgen geschrieben und auf Wunsch des Herzogs von Rutland ihr eine Erzählung dessen mitgetheilt, was bei der Zusammenkunft der Directoren vorfiel, damit sie es Sr. Majestät geben kann.

Da ich mich nun einmal für die arme Cuzzoni interessire, so will ich nichts ungethan lassen, was sie rechtfertigen mag; und wenn Sie die Güte haben wollen diese Sache Ihrer K. Hoheit vorzutragen, welche, wie ich hoffe, derselben ihre allergnädigste Protection auch fernerhin schenken wird, werde ich Ihnen dafür höchst verbunden sein, der ich bleibe in aufrichtigster Freundschaft Ihre herzlichst ergebene Dienerin, M. Pembroke." [155])

Die Sache war völlig so verwirrt, wie der Styl dieses undatirten, im April oder Mai geschriebenen Briefes. Sie wurde es aber noch viel mehr, als das drohende Ungewitter, welches schon lange beängstigend über den Häupten stand, sich endlich entlud. Cuzzoni und Faustina geriethen am 6. Juni in Astyanax einander in die Haare und schlugen sich bei offner Scene. Die Versammlung der Edlen der Nation wußte sie durch ihre Haltung nach und nach auf diesen Gipfel von Tollheit hinauf zu treiben. Zuerst begannen die Parteigänger beider Seiten wechselweis mit Klatschen und Zischen, sodann ging man zu einer melodischeren Katzenmusik und vielen großen Unanständigkeiten über, und obwohl die Kronprinzessin Caroline diesmal selber anwesend war, steigerte sich das Toben doch mehr und mehr, bis die Sängerinnen endlich auf einander einhieben. [156]) Oper und Saison waren plötzlich zu Ende.

Ein solcher Ausgang war vorherzusehen, denn die ungleich stärkere Partei der Faustina wollte Signora Cuzzoni zwingen das Feld

---

155) Memoirs of Viscountess *Sundon*, Mistress of the Robes to Queen Caroline. Published from the originals by Mrs. *Thomson*. (London, 1848. 2 vols. 8. 2d edition.) I, 229—32.

156) British Journal und London Journal v. 10. Juni '27.

zu räumen. Faustina's Heerlager gruppirte sich um die Gräfinnen Burlington und Delaware. Die wenigen friedlichen Seelen, welche keiner Partei anhingen, mußten sich zur Mantelträgerei bequemen, wenn sie den Ruf einer feinen modernen Bildung nicht einbüßen wollten. So machte es auch die Jungfrau, über welche um diese Zeit ein Spottlied in den Zeitungen stand.[157]) Die größte, ja fast alle Schuld hatte Faustina, und alle rohe, lüsterne Begehrlichkeit hing sich an ihre Fersen. Sie war dem verdorbenen Adel, den Helden oder vielmehr den Heldinnen der Maskeraden hoch willkommen. Schon zu Anfang dieses Jahres waren Geschichten im Umlauf, welche die Pamphletisten in einem Briefwechsel zwischen Senesino und Faustina auszumünzen suchten. Aus Gründen der Wahrheit sind diese Händel hier nicht ganz mit Stillschweigen zu übergehen, aus Gründen der Wohlanständigkeit verweise ich sie aber in die Anmerkung.[158])

---

157) »At Leicester Field's I give my vote
For the fine-piped Cuzzoni;
At Burlington's I change my note,
Faustina for my money.
Attilio's musick I despise,
For non can please but Handel;
But the disputes that hence arise,
I wish and hope may end well.
Thus do I gayly spend my days« etc.
British Journal v. 25. März '27.

158) »This day is published, with a curious Frontispice, An Epistle from S[igno]r S[enesin]o to S[ignor]a F[austin]a. Price 6 d. J. Roberts.« Daily Journal v. 8. März '27. Die Antwort erschien bei Moore: »This day is published, F[austin]a's Answer to S[enesin]o's Epistle. pr. 6 d. A. Moore.« Daily Post v. 17. März. An demselben Tage erschien eine zweite Antwort mit demselben Titel. Eine Zeitung sagt über diese drei Zierden der Tagesliteratur: »We have been desired by some of our readers to insert Senesino's Epistle to Faustina, said to be written by Mr. P—e, as also the Answers by different hands. We cannot publish the Epistle without disobliging a gentleman we value; and for the Answers, one is so dull, and the other so lewd, we shall publish neither. Einige unserer Leser haben uns ersucht, Senesino's Epistel an Faustina, angeblich von Herrn Pope geschrieben, nebst den verschiedenen Antworten darauf in unsere Zeitung einzurücken. Wir können die Epistel nicht abdrucken, ohne einen Mann zu beleidigen, den wir schätzen; und was die Antworten betrifft, ist die eine so abgeschmackt und die andere so liederlich, daß wir keine von beiden aufnehmen werden.“ British Journal v. 25. März '27. Moore's Libell,

Die Operndirectoren waren rathlos, denn die Raufereien der beiden Damen hatten die ganze Singbande angesteckt. Senesino's

---

als das anziehendste und liederlichste, gewann den Preis. Schon am 22. März zeigt er die 2. Auflage an, und am 6. April sagt er, sie sei beinah wieder vergriffen und die dritte unter der Presse. Wenn der berühmte Pope der Autor von Senesino's Epistel gewesen wäre, würden sich gewiß in seinem Briefwechsel Anspielungen darauf finden. Der Verleger hat diese Meinung gewiß nur aus Handelsrücksichten in Umlauf gesetzt. Die Materialien, welche für diese Briefe vorlagen, und den Grad des Anstandes, mit welchem sie hier verarbeitet sind, ersehen wir aus einem andern gereimten Pamphlet: »An Epistle from Signora F[austin]a to a Lady. Venice: printed in the year MDCCXXVII.« (Br. Museum: 841. m. 26.) Motto aus Othello:

They do let heav'n see the pranks,
They dare not shew their husbands.

Dieselbe Zeitung, welche die obigen Briefe als unanständig ablehnte, nahm diesen auf (am 10. Juni '27), obwohl er so tief in Schmutz getaucht ist, daß man sich schämt ihn zu verstehen. Wie müssen demnach die übrigen beschaffen gewesen sein! Es geht daraus hervor, daß man Faustina und die junge Dame, an welche der Brief gerichtet ist (vielleicht die Gräfin Dorothea Burlington, die sich 1721 sehr jung verheirathete), in einer Situation belauscht hatte, in welcher, der Sage zufolge, die Mondkälber erzeugt werden. Die folgende Auswahl von Versen wird als Andeutung genügen. Faustina schreibt an ihre eifersüchtige Schöne:

Of Pleasure all the various modes I know,
Its different degrees, its ebb and flow. —
Propitious Venus grant me power to give
Joy to fair —, 'tis for her I live.
Cease then to let your jealous fancy rove,
Nor give me such a cruel proof of love.
Am I in fault, that crowds obsequious bend,
And rival beauties for my love contend?
That fierce Thalestris has attack'd my heart?
Or gentle Chloe cast a milder dart? —
In vain with transport to my feet she flew;
All joys are tastless, but what come thro' you. —
Inconstant as the wind, free as the air,
I rang'd from man to man, from fair to fair. —
In Venus combats, I have spent my day;
Swiss-like, I fought on any side for pay.
But now I love, and your bewitching face
Has well aveng'd the cause of human race. —
You first of all the British fair declar'd,
I sung unrival'd, e'er my voice you heard. —
Witness the transports of that happy day,

Stimme schien sich nach und nach immer mehr in die Nase verziehen zu wollen; die beiden Bassisten konnten garnicht länger neben einander Platz finden. Die Schadenfrohen ertheilten ihre Rathschläge in Satiren. Colley Cibber, der Leiter des englischen Theaters in Drury=Lane, ließ eine dramatisirte Farce ausgehen, in welcher dieser Opernskandal dem großen Haufen mundgerecht gemacht wurde. Er stellt eine Versammlung im Opernhause vor; alle Betheiligten sind

When melting in each other's arms we lay.
With velvet kiss your humid lips I press'd . . . .
In extasy you cry'd, what joys are these?
Not Durastanti's self so well could please.

Auch die Durastanti verdankte also ihre Beliebtheit noch anderen, als rein künstlerischen Fähigkeiten. Es ist keine angenehme, aber eine unabweisbare Pflicht, der Wahrheit nöthigenfalls auch durch den Schmutz zu folgen, wenn die gleißenden Trugbilder, welche man auf ihre Kosten geschaffen hat, nicht anders zerstört werden können. Faustina, in ohnmächtigem Zorne darüber, daß in England die Freiheit der Rede ebenso ausschweifend war, wie die der Sitten, daß es keine Häscher gab und königliche „Siegelbriefe", welche die Pasquillanten lebenslang auf die Festung sandten, daß man ihr all die kunstvoll gewebten Anstandshüllen so unbarmherzig herunter riß, ja sie sogar verleitete, auch ihr öffentliches Leben bis zu pöbelhafter Rohheit zu steigern -- gab sich später als königl. Maitresse in Dresden den Anschein, als ob sie lediglich aus Künstlerstolz das tobsüchtige unmusikalische England mit größter Verachtung für immer verlassen habe. „Faustina verließ London — erzählt Rochlitz, der alles so genau wußte und ein so zartes Gewissen hatte — ungeachtet aller Fehden ihr zu Ehren, und aller Guineen ihr zum Vortheil, mit lebhaftem Widerwillen gegen England. Nicht Einer, sagte sie noch spät in Dresden — nicht Einer von denen, die mir ihr Gold boten und sich um mich rauften, hat Sinn gehabt für irgend etwas, das ich mir selbst zum Verdienst anrechne. Man lärmte um meinetwillen, weil man eben nichts anderes hatte, und doch lärmen wollte." Für Freunde der Tonkunst IV, 254—55. Und Händel — setzte Hasse, ihr Gemahl, dann wohl hinzu — wählte nur deßhalb diese barbarische Nation zu seinem Publikum, weil er selber den Lärm mehr liebte, als die Kunst verträgt! Tosi, der ganz Europa prüfend durchwanderte und nicht leicht zu befriedigen war, ist freilich stolz darauf, einer der ersten gewesen zu sein, „welche bei dieser edlen und mächtigen Nation das Genie für Tonkunst entdeckten", und versteigt sich zu der Behauptung: „Das goldne Zeitalter der Musik würde schon zu Ende sein, wenn die Schwäne nicht noch an einigen Theatern in Italien und an den Ufern der Themse ihre Nester bauen könnten. O London!" Osservazioni, cap. IX, §. 13.

J. Roberts kündigte noch im Mai '28 an: »The Game of Flats: or, an Epistle from Signiora F[aus]t[in]a to a Lady.« Ob dies dasselbe Pamphlet war mit einem etwas deutlicheren Titel, oder ein ganz neues, bleibt ungewiß.

anwesend. Heidegger ermahnt zum Frieden: „Mit der schönen Faustina verlieren wir alle Stutzer; und wenn Cuzzoni davon geht, werden Herzöge sterben." Händel: „Auch wird der Sachse dann nicht mehr componiren." Senesino tritt ebenfalls vermittelnd auf, aber vergebens; jede will die Erste, keine die Zweite sein, und die katzmusicirenden Parteien unterstützen die Ansprüche. Cuzzoni sagt:

Unthinking wretch! to boast of what you were;
Thus mouldy virgins cry: we once were fair!
Too long the reins of empire you did hold,
Resign the charge, you 're past it now, and old;
At best an impotent, and royal drone —

woraus hervorgeht, daß Faustina bedeutend älter gewesen sein muß. Sie behauptet ferner, sie bewege die Seele, Faustina aber den Körper; die weitere Erläuterung dieses Gegensatzes führt die Damen auf das liederliche Gebiet, auf welchem sich Faustina besonders heimisch zeigt, und im Umsehen liegen sie einander in den Haaren. Monro, Claqueur der Faustina, und Sandoni, Gemahl der Cuzzoni, versuchen friedliche Entscheidung; aber Händel sagt ganz einfach:

Ich halt' dafür, man läßt sie ruhig fechten;
Ihr gießt nur Oel zur Flamme, wollt Ihr schlichten.
Wenn müde, legt ihr Rasen sich von selbst.

Der Kampf wird sehr heiß, und alle Vermittler fliehen davon oder verkriechen sich; nur Händel, „welcher die Schlacht baldmöglichst beendigt zu sehen wünscht, feuert sie mit der Kesselpauke an." Cuzzoni zeigt sich überlegen und treibt Faustina davon. Senesino, der unter den Altar gekrochen war, spricht die Schlußmoral. Die Personen sind hier ohne großen Aufwand von Witz recht treffend gezeichnet.[159])

Schon einen Monat vor Cibber gab Händel's Freund Dr. Arbuthnot eine ähnliche Darstellung in einer kleinen, aber ungleich be-

159) »The Contre Temps; or, the Rival Queans: a small Farce, as it was lately acted, with great applause, at H[ei]d[egge]r's private Th[eatr]e, near the H[a]y-M[arke]t.« Erschien im Juli '27. (Monthly Catalogue No. 51 p. 81.) The dramatic Works of Colley Cibber, Esq. (London, 1777. 5 vols. 8.) IV, 370—81.

deutenderen Flugschrift: „Der Teufel ist los in St. James: oder, ein treuer und umständlicher Bericht von der höchst schrecklichen und blutigen Schlacht zwischen Faustina und Cuzzoni; wie auch von einem heißen Scharmützel zwischen den Bassisten Boschi und Palmerini; und ferner, wie Senesino den Schnupfen bekommen hat, im Begriff steht die Oper zu verlassen und in Henley's Oratorium Psalmen zu singen" u. s. w.[160]) Nach Ausscheidung der nicht zur Sache gehörenden Abschweifungen wird man diese humoristischen Einfälle gern lesen. „Zwei von demselben Erwerb", so lautet der Anfang, „vertragen sich selten oder niemals. Man sieht es alle Tage an den mannigfachen Scharmützeln zwischen den Damen, die an der Londoner Brücke Makrelen verhandeln, und an den Nymphen, die im Strande und um Coventgarden herum so lebhaft ihr Schaffleisch ausrufen. Aber wer hätte gedacht, daß selbst unser Opernhaus davon angesteckt würde, und daß es zwei singenden Damen einfallen könnte, einander die Hauben herunter zu reißen, zu nicht geringer Bestürzung der Directoren, welche (Gott steh' ihnen bei) schon genug zu thun haben, um nur unter einander Ruh und Frieden zu halten. Welche von beiden der angreifende Theil war, werde ich mich hüten zu sagen, denn ich würde dadurch die Freundschaft mehrerer Edlen und Großen verlieren, welche theils die eine, theils die andere Partei und zwar mit solchem Eifer anhetzen, daß es jetzt nicht mehr so ist als früher, nämlich: sind Sie Hochkirchlicher oder Dissenter, Whig oder Tory, für den Hof oder für das Volk? sondern: sind Sie für Faustina oder Cuzzoni, für Händel oder Bononcini — das ist jetzt die Frage. Ich setze mich also auf die sichere Seite und sage: sie sind beide im Unrecht; denn gewißlich ist es eine Schande, daß zwei so wohlerzogene Damen einander Her und Hure nennen, und schimpfen und fechten wie die Dirnen in der Billingsgasse. Wir haben Sängerinnen, ja,

---

160) »The Devil to pay at St. James's: or, a full and true Account of a most horrid and bloody Battle between Madam Faustina and Madam Cuzzoni. Also, of a hot Skirmish between Signor Boschi and Signor Palmerini. Moreover, how Senesino has taken Snuff, is going to leave the Opera, and sing Psalms at Henley's Oratory etc. Price 6 d. Sold at the Pamphlet Shops « Erschien im Juni '27. (Monthly Catalogue No. 50 p. 69.) Arbuthnot, Miscell. Works I, 213—23.

italienische Sängerinnen hier gehabt, aber niemals solche Geschichten. Man denke an die Margherita und die Tofts; sie konnten einander nicht ausstehen und waren beide ziemlich hochtrabend, aber niemals kam es zum Handgemenge. Ja, wie man mich glaubwürdig versichert, obwohl sie sich sterblich haßten, trieben sie doch die gute Lebensart so weit, beim Abschied zu kreischen und zu küssen. Das war wie es sein sollte; das war nach der Mode, das war schön, das war empfehlenswerth. Dann hatten wir die Pilotti und die Isabella, liebevoll und mild wie Turteltauben; sie besuchten sich und tranken Thee zusammen. So hielten es auch die Durastanti und die Robinson. — Nun mache ich den unmaßgeblichen Vorschlag: da die jetzigen Sängerinnen nicht durch sanfte Mittel wieder zusammen zu bringen sind, ist es das beste, sie fechten ihre Sache in Figg's oder Stoke's Amphitheater[161]) aus; man eröffnet eine Subscription zu dem Zwecke, und die tapferste der beiden Weiber bekommt den ganzen Ertrag. Es würde der Gesellschaft zu weiterem Vergnügen gereichen, wenn Boschi und Palmerini ihre Secundanten sein könnten, und sehr schicklich wäre es, wenn unsere beiden Altcastraten Senesino und Baldi sich ein wenig um Hut und Feder balgen wollten, bevor die Damen die Bühne betreten. Graf Vienna sei Thürsteher, und Heidegger könnte das Geld einnehmen. — Inzwischen sind wir alle in Thränen. Die Oper ist plötzlich aus. Verschiedene Subscribenten haben mit Rückzug gedroht. Dieser Wirrwarr wird am Ende noch die ganze Oper umwerfen: und dann lebe wohl alles was grandios, entzückend und hochgebildet ist! Senesino kann es nicht länger ertragen, daß man ihn so vernachlässigt und um die Damen ein solches Wesen macht; er verwünscht die Directoren, verdammt die Opern, verkleinert die Componisten, und bittet den Teufel, er möge die ganze Stadt holen. Er benimmt sich wie ein Toller: und so im Delirium ist er ohne weiteres zu unserm großen Redner Henley gegangen, um sich ihm als Küster für sein Oratorium anzubieten. Unser U[ghi]

161) Eine Bude zum Preisfechten. Figg, Stoke, Sutton, Barker und ihre Weiber waren die berufensten Preisfechter ihres Zeitalters. Ihre Anzeigen klingen fürstlich: „Wir James und Elisabeth Stoke, aus der Altstadt von London, die wir" u. s. w. Figg lieferte im October '30 seine 271ste Schlacht, siegreich wie immer. S. Malcolm, Anecdoles of the manners and customs of London, p. 343.

begleitete ihn; überdrüssig der Pracht der Welt und der Eitelkeit des Hoflebens, will auch dieser ein neues Leben anfangen, statt der Operngesänge Psalmen singen und ein Wunder von Heiligkeit werden." Henley's Oratorium war keine kirchliche Anstalt, Eschenburg's Uebersetzung als „Betkapelle" ist daher nicht richtig; es war eine freie und wüste Versammlung, in welcher dieser verlaufene Priester „auf Grund unbeschränkter Redefreiheit der Christen" über alle möglichen Dinge sprach. Von dem „verrückten Orator Henley" werden wir noch oft hören.

Die Freiheit, welche England gewährt, nicht bloß zu leben wie man will, sondern auch zu reden, zu drucken, zu streiten, zu fechten wie man will, war das schnellste und gründlichste Heilmittel gegen die Schäden der Gesellschaft. Ein reines, unbeirrtes und auf die Grundkraft des Volksthums hinweisendes Kunsturtheil hat sich hier immer aufrecht erhalten. Jede genaue Untersuchung vermehrt die Achtung vor dem musikalischen Verständnisse der damaligen Engländer; und obwohl es mancher Jahre bedurfte, bevor die Anschauung Einzelner das ganze Volk durchdrang, ging doch auch dieses hier schneller und unvergleichlich bedeutsamer vor sich, als in irgend einem andern Lande.

Das Benehmen der italienischen Sänger trug ein großes bei, die patriotischen Hoffnungen wieder zu beleben. Von vielfachen Kundgebungen nenne ich hier nur den „Brief eines Londoners an seinen Freund auf dem Lande über die berühmten Sänger des Tages, nebst einem Plane, wie in England ohne Beihülfe auswärtiger Virtuosen die Musik zu cultiviren sein möchte" [162]), und theile ihn seinem wesentlichen Inhalte nach mit. „Ich stimme ein in Ihre Klagen über die Verderbniß und Verweichlichung unserer Zeit, die nichts unterstützt was auf das allgemeine Beste abzielt, wohl aber alles was die

162) »A Letter from a Gentleman in the Town, to a Friend in the Country; containing Reflexions upon the present Time, with a very impartial Judgment on our most famous Performers in Musick; and a new Project how to cultivate Musick in Great Britain, without being in need of such Performers of Italy, or other Countries. London: A. Moore. 1727. Pr. 6 d.« Englisch und französisch, 27 Seiten in 8. Erschien schon im April '27 (Monthly Catalogue No. 48 p. 44.)

Nation schwach und unmännlich macht; denn man ruinirt sich lieber, als daß man sich von der Subscription unserer Vergnügungsanstalten zurückzöge. Heidegger, Faustina und ähnliche finden immer die bereitwilligste Ermuthigung. Es ist bekannt, daß die Engländer große Liebhaber öffentlicher Vorstellungen, Opern u. dgl. sind, und daß wir in Faustina, Cuzzoni und Senesino die besten Sänger haben, verglichen mit Allem, was jemals hier oder in andern Theilen Europas sich hervorthat. Ohne Frage waren Faustina und Senesino einmal zwei höchst ausgezeichnete Sänger. Aber es ging ihnen wie allen andern Dingen dieser Welt, welche im Laufe der Zeit schwach und schadhaft werden. Wäre die Stimme, gleich chinesischen Waaren, werthvoll wegen ihres Alters, so würden Senesino und Faustina noch jetzt so untadelig und so unterhaltend sein, wie nur jemals zuvor; allein so verhält es sich in diesem Falle eben nicht. Einige verlieren ihre Stimme durch das Alter, andere durch Krankheiten, und noch andere durch Ausschweifungen; so daß sie nicht mehr in dem Grade ergötzen, wie vor zehn oder zwölf Jahren. Wundern Sie sich daher nicht, wenn ich Ihnen sage, daß Senesino jetzt schon mehr durch die Nase singt, als durch den Mund. Dieser arme Eunuch sucht natürlich für sich zu sorgen so gut es geht, und es ist nicht seine Schuld, sondern die unsrige, daß wir nicht früher nach ihm geschickt haben. Bei der Faustina ist es ebenso. Ihre Stimme ist fehlerhaft in der Cadenz, was sie aber auf eine sehr geschickte Weise zu verstecken weiß. Sie ist klug genug gewesen, die ansehnliche Partei, über welche sie verfügt, anzuleiten, mit dem lautesten Beifallsklatschen loszubrechen, bevor sie die Periode geendigt hat, und so wird der Fehler nicht von dem großen Haufen, sondern nur von den wenigen Kennern bemerkt. Ein halbes Dutzend Guineen ist für solchen Zweck also gewiß nicht unnütz weggegeben; nur muß man Sorge tragen, eine Person zu wählen, deren Großmäuligkeit und anmaßliches Vordrängen außer Zweifel ist, und die laut genug schreien kann brava, bravissima, o cara ...! Faustina that einen außerordentlich glücklichen Griff, denn die Leistungen des berufenen Italieners [Monro, S. 164], den ihr Scharfblick zum Anführer der Claque erkor, grenzen schier an das Wunderbare. Ueber Cuzzoni's Stimme weiß ich nichts zu sagen, als daß sie sehr angenehm ist; ihre Art zu singen ist sehr gut. Nur

wünschte ich ihr die Lebendigkeit der dramatischen Bewegung, welche ihre Nebenbuhlerin auszeichnet. — Hieraus schließe ich nun, daß den Engländern der Ausschuß Italiens und anderer Länder zu Theil geworden ist. Und dieser Ausschuß rafft hier große Reichthümer zusammen. Wäre es nicht weiser, wir sorgten für unsere gewaltige Musikliebe, indem wir eine Akademie gründeten, in welcher junge unbemittelte Mädchen unseres eignen Volkes zum Singen herangebildet würden? Die großen Summen blieben dann im Lande. Oder ist der Geschmack für italienische Musik wirklich der Art, daß er nur durch italienische Sänger befriedigt werden kann, würde es dann nicht am gerathensten sein, einen Agenten mit einer Summe Geldes direct in jenes Land zu senden, um an Ort und Stelle eine Sammlung solcher singenden Thiere zusammen zu bringen, so wie man es gemeinhin bei den Gemälden macht? Ich bin überzeugt, eine solche Sammlung ließe sich für ein sehr Billiges anlegen. Ist es nicht lächerlich, wenn eine Person, die sich im Magazin eine Kleidung nach der neuesten Mode für einen mäßigen Preis auswählen kann, zum Trödler geht, um abgetragene Gewänder zu einem sehr hohen Preise zu kaufen? Ich überlasse dies und alles weitere Ihrem Nachdenken, und bleibe ihr treuer Freund Anglo-Italini." Das Orchester der Oper bestand ebenfalls größtentheils aus Fremden, nämlich aus Deutschen, besonders der blasende Theil, in welchem Keitsch als Oboist und Karbe als Fagottist berühmt waren. Wir können auf Treu und Glauben für gut halten, was Händel, im Besitz ausreichender Mittel, in seiner unparteilichen Stellung zwischen der Geringschätzung englischer Virtuosen und der nationalen Befangenheit der Engländer, zu Stande gebracht hatte.

Das große öffentliche Ereigniß dieses Jahres war der Tod des Königs Georg I. Er reiste anfangs Juni nach Hannover ab, wurde unterwegs unwohl und starb in Osnabrück am 11. (22.) Juni, 65 Jahre alt. An die Thronbesteigung seines Sohnes Georg II. knüpften sich viele Hoffnungen. Die Krönung in der Westminster Abtei sollte prachtvoll werden, und Händel erhielt den Auftrag, die Chöre über die Krönungstexte neu zu setzen.

Krönungsanthems. 1727.

Mitten in dem Felde seiner Thätigkeit für die italienische Oper ragt diese festlich-kirchliche Composition hervor, wie ein einzelner Berg in der blüthenreichen Ebene einer südlichen Zone. Er erhebt sich, dieser Berg, umsäumt von der Vegetation eines warmen Landes, und offenbart in seiner Höhe die nordische Natur. Man muß diese Anthems mit dem Utrechter Tedeum (1714) oder mit den um 1718 in Cannons gesetzten Kirchenstücken vergleichen, um sich zu überzeugen, daß Händel seit der Zeit auch für dieses Fach nicht umsonst gelebt hatte, und um zu wissen, worin er weiter vorgeschritten war; und man muß sie andererseits nur mit den vorauf gegangenen Opern zusammen halten, um auf's neue zu erkennen, wie rein und edel eine Melodiebildung gewesen sein muß, die so natürlich der höchsten Erhebung fähig war. Die Schreibart ist blühend — es treibt uns immer wieder auf das Bild von dem Berge zurück, dessen Fuß in der üppigsten Vegetation ruht, und der theilweis selber noch das Gewand einer südlichen Flora trägt. Bewußte Größe und Massenhaftigkeit sind hier in die feinsten melodischen und instrumentalen Reize gehüllt.

Händel componirte vier Anthems. Seine Originalhandschrift in groß hoch Folio enthält dieselben in der Folge, in welcher sie componirt sind; wenigstens ist aus der Handschrift so viel zu ersehen, daß das erste zuerst und das vierte zuletzt geschrieben wurde.

1. Zadok the Priest. 1. B. d. Könige 1, V. 38—40.
2. Let thy hand be strengthened. Ψ 89, V. 14—15.
3. The King shall rejoice. Ψ 21, V. 2. 6. 4.
4. My heart is inditing. Ψ 45, V. 2. 10. 12.

Am Schlusse steht »Fine«, aber kein Datum. Das erste Anthem ist siebenstimmig, das zweite fünfstimmig, das dritte sechsstimmig, das vierte wieder fünfstimmig. Aus den Beischriften des letzten ist zu ersehen, daß Wheely und Bell das Thema im Baß anhuben, Hughes und Lee dasselbe im Alt; mithin wurde das Solo von zwei Stimmen intonirt. Der Umfang des ganzen Chores und der Führer jeder Stimme ist bei dem dritten Anthem folgendermaßen angedeutet.

»C. 12« d. i. Cantus, zwölf Sänger.
»H. et 6« d. i. Francis Hughes und sechs im 1. Alt.
»Freem. et 6« d. i. John Freeman und sechs im 2. Alt.

»Church et 6« d. i. John Church und sechs im Tenor.
»Wheely et 6« d. i. Sam. Wheely und sechs im 1. Basse.
»Gates et 6« d. i. Bernard Gates und sechs im 2. Basse.

Also 12 Knaben und 35 Männer; zusammen 47. Der Chor der Sänger an der Westminster Abtei, d. h. der königliche Kirchenchor, bestand damals aus 36 Personen, 10 Knaben und 26 Erwachsenen.[163]) Die übrigen elf, und vielleicht noch einige mehr, wurden also von andern Chören herbei gezogen.

Nun erhebt sich die Frage, wie sich die vier von Händel componirten Anthems zu der ungleich größeren Anzahl musikalischer Chöre verhielten, die der gedruckten Liturgie und Festbeschreibung zufolge bei der Krönung englischer Könige zu singen war. Nach einer in Dublin herausgegebenen Beschreibung schloß sich der Vortrag des Chores der Ceremonie in folgender Ordnung an. Sobald das königliche Paar in die Kirche trat, wurde es vom Chore mit dem Anthem empfangen 1. »I was glad when they said unto me — Ich freue mich deß, das mir geredet ist.“ Ψ 122. Nach der Anerkennung, wenn das Volk ein Freudengeschrei erhub, erscholl die Trompete und der Chor sang 2. »The King shall rejoice — Der König freuet sich“ (von Händel). Wenn der König den Eid geleistet hatte, wurde das Anthem angestimmt 3. »Zadok the Priest — Zadok der Priester“ (von Händel); und nach der Salbung ein kürzeres 4. »Behold, o God, our defender — Gott, unser Schild“. Ψ 84, V. 10. Auf die Krönung folgte 5. »Praise the Lord, o Jerusalem — Preise, o Jerusalem, den Herrn“. Ψ 147, V. 12. Während der Huldigung erklang, „von Instrumentalmusik aller Art begleitet, als ein feierlicher Beschluß der Krönung des Königs“, der 6. »My soul hath a desire — Meine Seele verlanget und sehnet sich“. Ψ 84, V. 3. Sodann ging die Salbung und Krönung der Königin vor sich. Nach beendigter Handlung sang der Chor 7. »My heart is inditing — Mein Herz dichtet ein feines Lied“ (von Händel).[164]) Hier fehlt also eins der

---

163) John Chamberlayne, Magna Britannia Notitia: or, the present State of Great-Britain. 1727. (London. 8.) p. 194—95.

164) The Ceremonial of the Coronation of his Most Sacred Majesty, King George the Second, and of his Royal Consort, Queen Caroline. Dublin, 1727. 4.

von Händel in Musik gesetzten Anthems, welches jedoch nebst noch mehreren anderen Chortexten in der sehr ausführlichen, zu Hannover erschienenen deutschen Festbeschreibung angeführt wird.[165]) Die Auflösung des Räthsels ist, daß die Beschreibungen vor der Krönung verfaßt wurden; daß sie weniger einen genauen Bericht der gegenwärtigen, als der überhaupt bei einer englischen Krönung üblichen Vorgänge mittheilten; daß die Chortexte nicht unveränderlich festgesetzt waren, sondern aus einer Sammlung Psalmensprüche bestanden, die nach Umständen zu einfacher oder kunstvoller Musik, also nach der alten Bezeichnung entweder choraliter oder figuraliter abgesungen wurden. Aus diesen Texten wählte sich Händel nun die oben genannten vier zur Composition aus, welche nach Angabe der deutschen Festbeschreibung in folgender Ordnung gesungen wurden: 2 (S. 39), 1 (S. 49), 3 (S. 54), 4 (S. 63). Crotch und Rimbault sind also sehr im Irrthum, wenn sie (im Vorworte zu der Ausgabe der Krönungsanthems für die frühere Handel-Society) aus solchen Beschreibungen glauben beweisen zu können, daß bei der Krönung Georg's II. nur drei der Händel'schen Anthems, dagegen mehrere von anderen ungenannten Componisten aufgeführt seien.

Wir vermögen hiernach auch die Erzählung der Streitigkeiten zu verstehen, welche Händel einmal mit dem Bischof von London, Dr. Gibson, gehabt haben soll. Ursache und Gegenstand werden verschieden angegeben. Nach Einigen hätte es sich um den Text zum Messias, nach Andern um die Aufführung der Oratorien in der Kirche gehandelt. Aber das ist alles ungegründet. Eine genauere Mittheilung verdanken wir Burney. „Zu der Krönung bekam Händel die Texte für die Anthems von den Bischöfen zugesandt. Er murrte darüber, und fand darin eine Beleidigung, da es ihm schien, als trauten sie ihm nicht soviel Kenntniß der heil. Schrift zu, um die Stellen selbst finden zu können. „„Ich habe meine Bibel wohl gelesen, und werde für mich selbst wählen!““ sagte er. Und wahrlich, seine Wahl

165) Vollständige Beschreibung der Ceremonien, welche sowohl bey den Englischen Crönungen überhaupt vorgehen, besonders aber bey dem höchst-beglückten Crönungs-Fest Ihro K. K. M. M. Georgii des II. und Wilhelminae Carolinae . . . am 11/22. Octob. dieses 1727. Jahres feyerlichst beobachtet sind. (Hannover, 1728. 4.) S. 39. 49. 54. 63.

der Worte 'Mein Herz dichtet ein feines Lied' war eine höchst einsichtige, und begeisterte ihn zu einigen der schönsten Gedanken die man in allen seinen Werken findet. Dieses Anthem wurde gesungen, während die Edlen des Reiches [der Königin] ihre Huldigung darbrachten."[166]) Händel kannte seine Leute und wußte, wie viel Schriftkenntniß diese Geistlichen, selbst die milder und freier gesinnten, einem Operncomponisten zutrauten. Einer, zur Feststellung der Liturgie nothwendigen Verständigung sich zu widersetzen, fiel ihm natürlich nicht ein; aber dem geistlichen Dünkel trat er entgegen. Er verlangte indeß keineswegs, daß man ihm, wie Burney meint, gestatten solle, völlig frei nach der Schrift zu componiren, sondern nur dieses, daß er unter den liturgisch feststehenden Gesangworten sich diejenigen auswählen dürfe, welche ihm die entsprechendsten schienen; und so griff er zu solchen Psalmen, die den Vorgang und seine Bedeutung in gedrängtester Kürze und Charakteristik aussprachen, gleichsam plastisch hinstellten und in ihrem erhabenen Schwunge schon wie Musik klangen. Als Christ wie als Künstler war er zu solcher Wahl berechtigt und befähigt. Wie konnten indeß die englischen Bischöfe sich vorstellen, daß ein ausländischer Musikant, der für dasselbe Haus, in welchem die berüchtigten Maskeraden stattfanden, die Opern setzte und leitete, es „als eine große Wohlthat" anzusehen gewohnt war, wenn sich eine Gelegenheit darbot, „Worte der heiligen Schrift in Musik setzen zu können"! So hatte Händel oft versichert, und betheuernd hinzugefügt, „wie er so innerlichst erbauet werde durch Versenkung in die erhabenen Spruchreden, von denen die heiligen Schriften voll sind."[167])

Händel's „schönes Anthem" wurde am 6. September in der Kirche probirt.[168]) Die Prinzessinnen kamen am Tage vorher von Kensington in die Stadt, sicherlich nur, um es zu hören. Die Krönung war am 11. dieses Monats. Wie sehr sie den Charakter eines musikalischen Festes, fast möchte man sagen, den einer geistlichen Oper

166) Burney, Sketch in Comm. p. 34.

167) [Coxe,] Anecdotes of Handel and Smith, p. 27—28.

168) »Yesterday the fine Anthem composed by Mr. Handel, for their Majesties Coronation, was rehearsed in Westminster-Abbey.« British Journal v. 7. Sept. '27.

trug, wird aus allen Vorrichtungen ersichtlich. Der Orgelbauer Schröder, ein deutscher Meister, mußte ein ganz neues und prachtvolles Werk aufstellen, mit welchem der König später der Abtei ein Geschenk machte.[169]) Das vortreffliche Opernorchester wirkte mit. Die Plätze der Musiker senkten sich amphitheatralisch von der Orgel ab, und die ganze musicirende Versammlung bot dem Auge einen nie gesehenen Anblick dar. Beide englische Theater griffen es auf, sammt den bemerkenswerthen und theilweis lächerlichen Vorfällen bei der Huldigung des Adels und der hohen Beamten, und besonders die Gesellschaft unter Rich's Leitung „äffte die feierliche Ceremonie der Krönung nach", wobei selbst „die Musik, tönend wie himmlischer Sphärenklang", wie hier Händel's Anthems beschrieben werden, wohl oder übel abgeschrien wurde.[170]) So konnte Händel fast keinen Schritt thun, der nicht allenthalben beachtet und weithin von Bedeutung geworden wäre. Wie sehr die Musik dieser Anthems später von ihm selbst ausgebeutet, und wie überhaupt das ganze Fest für die Aufführung seiner folgenden Oratorien vorbildlich wurde, wird weiter unten zu berichten sein. Daß der Flötenmacher Stainsby unter Händel's Gutheißung für das Krönungsorchester auch noch ein 16 Fuß langes Riesenfagott bauete, erzählt Burney; setzt aber hinzu, Herr Lampe habe wahrscheinlich in der Handhabung desselben unüberwindliche Schwierigkeiten gefunden, und so sei es bis zu der großen Gedächtnißfeier im Jahre 1784 ungebraucht liegen geblieben.[171])

---

169) »The fine Organ made by Mr. Schrieder, which was set up in Westminster-Abbey, and used on the day of the Coronation, has been presented to the said Abbey by his Majesty. It is accounted one of the best performances of that Maker.« British Journal: or, the Censor. By Roger Manley, of Lincoln's-Inn; Esq. v. 10. Febr. '28. Unter diesem längeren Titel begann das Journal am 20. Jan. d. J. mit Nr. 1 einen neuen Lauf.

170) Harlequin-Horace: or, the Art of Modern Poetry. Printed for Lawton Gilliver. (London, 1731. 8.) p. 31—32.

171) »The DOUBLE BASSOON, which was so conspicuous in the Orchestra and powerful in its effects, is a tube of sexteen feet. It was made with the approbation of Mr. *Handel*, by *Stainsby*, the Flute-maker, for the coronation of his late majesty, George the Second. The late ingenious Mr. *Lampe*, author of the justly admired Music of the Dragon of Wantley, was the person intended to perform on it; but, for want of a proper reed, or for some other cause, at present unknown, no use was made of it, at that

Zu dem Hofball am Geburtstage des neuen Königs (30. October) machte Händel einige Menuets, die Walsh in einer kleinen Sammlung sofort zum Druck brachte.[172]) Händel fand in dem Haushalt des neuen Hofes seine Stelle als Musiklehrer der Prinzessinnen mit £ 200. Der Tanzmeister L'Abbé bekam £ 240, weßhalb ihm von dem Verfasser der Besoldungslisten der obere Platz zuerkannt wurde.[173]) Diese Einnahme bezog Händel zeitlebens. Als der Hofhalt der Prinzessinnen im Mai 1719 eingerichtet wurde, geschah des Tanzmeisters, aber nicht des Musiklehrers Erwähnung[174]): folglich kann die musikalische Erziehung der Prinzessinnen frühestens im Jahre 1720 an Händel übertragen sein.

Der vorige König hatte ihn bald nach seiner Naturalisation zum Hofcomponisten ernannt. Es war nur ein Titel, kein Amt, und vorher an niemand verliehen. In dem Staatskalender für 1727 steht „Componist für die königl. Capelle, Hr. Georg Händel".[175]) Diese Bezeichnung ist nicht ganz genau, denn der Componist der Capelle, d. i. der königlichen Kirchenmusiker, war Dr. Croft. Der König hatte nämlich zwei Musikbanden: die von Karl II. nach französischem Muster errichtete Hofmusik oder die königl. Privatbande, wie sie noch jetzt heißt, und das alte Institut der Kirchensänger oder die königl. Capelle. Nun starb der König; und als vor der Krönung auch noch der gute alte Dr. Croft, das Haupt der Kirchencapelle, das Zeitliche segnete, kam von seinen Aemtern, die zusammen £ 522 eintrugen, an

---

time; nor, indeed, though it has been often attempted, was it ever introduced into any band in England, till now, by the ingenuity and perseverance of Mr. *Ashly*, of the Guards.« Burney, Commemoration p. 7.

172) »Minuets for his Majesty King George II.'s Birthday 1727, as they were performed at the Ball at Court. Composed by Mr. Handell. To which is added, variety of Minuets, Rigadoons and French Dances, performed at Court and publick Entertainments. Pr. 6 d.« London Journal v. 14. Oct. '27.

173) »Dancing-Master, *Mr. Anthony L'abbé* £ 240.
Musick-Master, *Mr. George Frederic Handell* £ 200.«
Chamberlayne, the present State, Ao. 1728, p. 267.

174) The Political State of Great Britain 1719, vol. 17 p. 512.

175) »Composer of Musick for the Chapel Royal, *Mr. George Handel.*« Chamberlayne, the present State, Ao. 1727, p. 59.

Bernhard Gates das eines Erziehers und Verpflegers der Chorknaben mit £ 320, und an Moritz Greene das des Componisten der Kirchencapelle, des Clavier- und Orgelstimmers und des Organisten am Westminster, zusammen mit £ 202 Gehalt.[176]) Greene wurde schon vor der Krönung in seine neuen Aemter eingeführt.[177]) Händel's Rubrik, anstatt sie zu streichen oder zu berichtigen, ließ man noch mehrere Jahre wörtlich so im Kalender stehen, aber ohne seinen Namen. Er kümmerte sich gewiß ebenso wenig darum, als der Hof; und endlich gelang es Herrn Greene, der inzwischen Doktor der Musik geworden war, mit seiner Vorstellung durchzudringen, daß dieser Titel ihm zukomme.[178]) Auf den Wortlaut gesehen, hatte er wirklich Recht; aber wir lachen doch darüber, daß der arme Mann sich Jahre lang abmühte, um im Staatskalender zweimal dasselbe gedruckt zu sehen. Als John Eccles, der Director der Hofmusik, 1735 mit Tode abging, setzte Greene sich mit weiteren £ 200 auch an dessen Stelle.

Der Weg zu den Aemtern englischer Kirchen- und Hofmusiker stand Händel offen, seit er britischer Unterthan geworden war; aber es versteht sich von selbst, daß er ihn nicht betrat. Die Furcht der kleinen englischen Musiker, er werde ihnen schließlich auch noch das Brod nehmen, war grundlos genug, und doch haßten sie ihn hauptsächlich wegen dieser Befürchtung. Die Leitung der Oper war für den Augenblick freilich einträglicher; weil Händel aber beständig die Hofconcerte leitete, bei allen besonderen Gelegenheiten die Orgel spielte, die Musik componirte und aufführte, so konnte ihm niemand

---

176) Chamberlayne, the present State, Ao. 1728, p. 253–54. Aus Nachlässigkeit steht hier an einer Stelle noch Dr. Croft, statt Gates. Der Componist hatte £ 73, der Organist desgleichen; für den Stimmer ist nichts angegeben, nach Chamberlayne's Kalender von 1710 p. 552 hat man aber £ 56 dafür zu rechnen. Jeder Sänger bekam ebenfalls nur £ 73.

177) »We hear that Mr. Gates is made Master of the children of the Chapel Royal; Mr. Robinson Organist; Mr. Schrieder [Schröder] Instrument Keeper; and Mr. Green Professor and Composer of Musick to the said Chapel, in the room of Dr. Croft, deceased.« British Journal v. 2. Sept. '27.

»Last week Mr. Maurice Green, Organist of St. Paul's Cathedral, was sworn in Organist and Composer to his Majesty.« Ebenda v. 16. Sept. '27.

178) »Composer of the Musick for the Chapel-Royal, Mr. Green.« Chamberlayne, the present State, Ao. 1735, p. 61.

das volle Recht zu solchen Aemtern absprechen. Daß er sie sich dennoch nicht verschaffte, zeigt auf's neue nicht nur seine Abneigung gegen bindende Fesseln, sondern auch sein Zartgefühl, Verhältnissen und Personen, namentlich musikalischen, und ganz gleich ob freundlichen oder feindlichen, zu seinem Privatnutzen keine Gewalt anzuthun. Wo es die Kunst galt, konnte er allerdings die Rücksichtslosigkeit selber sein. Es ist namentlich dieser Zug künstlerisch großer und menschlich edler, selbstsuchtloser Gesinnung gewesen, welcher ihm die Achtung des besseren Theiles seiner Zeitgenossen schon damals erwarb, als über seine Kunstwerke noch viel Streit und Geschrei war; wie Händel denn auch niemals beschuldigt worden ist, er suche sich auf Kosten englischer Künstler zu bereichern, was doch die italienischen Sänger, Tonsetzer und Dichter alle Tage hören mußten.

Neunter Jahrlauf: vom 30. Sept. '27 bis zum 1. Juni '28.
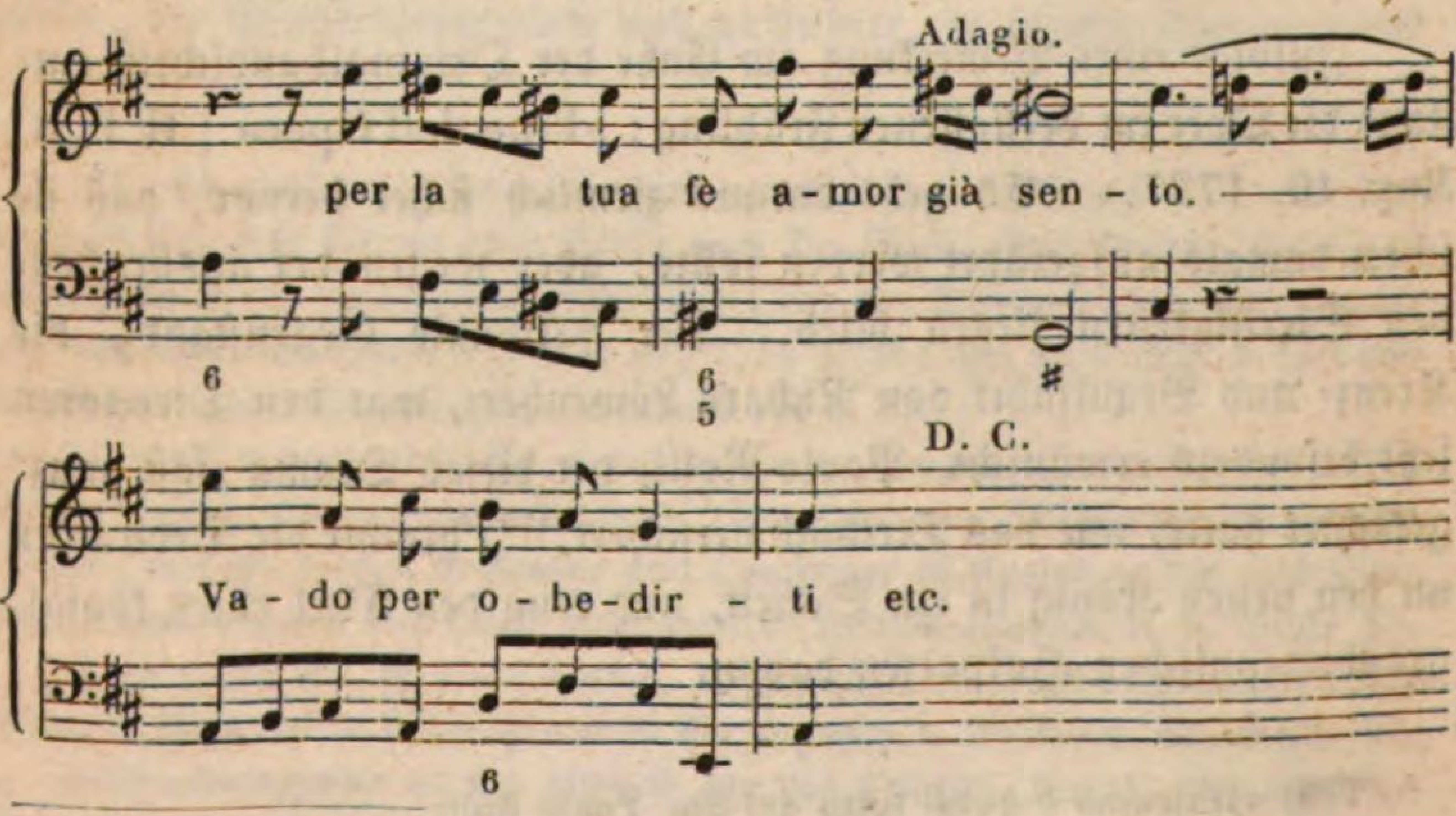
Händel bekam jetzt die Zügel der Oper zum zweiten Male allein in die Hand, freilich zu spät; denn durch die Streitigkeiten der Sänger waren die Wege für immer verfahren. Cuzzoni und Faustina wurden zwar wieder soweit versöhnt, daß sie neben einander singen wollten, aber die Theilnahme des Publikums erkaltete, und die regelmäßige Jahressubscription kam in dieser letzten Saison nicht wieder zu Stande.

Ricardo I. 1727.

Zufolge einer Bemerkung am Ende der Originalhandschrift entstand die Oper im verflossenen Frühling: »Fine dell Opera | G. F. H. May 16. 1727.« Es geht daraus ziemlich sicher hervor, daß sie schon damals aufgeführt werden sollte, aber wegen der ausbrechenden Streitigkeiten liegen blieb. Der nationale Gegenstand, die Kreuz- und Brautfahrt von Richard Löwenherz, war den Directoren jetzt besonders erwünscht. Paolo Rolli, der dieses Drama „fast ganz" gedichtet hatte, wie das Textbuch versichert,[179]) brachte die Dedication an den neuen König in ein Sonett, und trug den Titel eines königl. großbritannischen Hofpoeten davon.

179) »Il drama è quasi tutto del Sig. Paolo Rolli.
Le nuove Scene sono del Sig. Giuseppe Goupy.«

Auf eine der schönsten und feurigsten Händel'schen Ouvertüren, die, ähnlich der zu Admet, nur aus zwei Sätzen besteht, folgt eine Eingangsscene, welche ebenfalls an den Anfang des Admet erinnert: ein längerer Instrumentalsatz zum Meersturm, begleitetes Recitativ und Arie. Daß Händel solche Sätze sehr sorglich und fein auszuarbeiten pflegte, sieht man hier auch noch aus der durchstrichenen Skizze einer früheren Fassung, welche im Original erhalten ist. Sodann leitet die Handlung in bekannte Operngeleise ein, und der Tonsetzer überschüttet uns mit schönen Arien, in denen sich seine Sänger im vollen Staat zeigen konnten. Auch in diesem Werke findet sich manche Gesangwendung, welche bald allgemeine Geltung erlangte und später wohl als von Andern „erfunden" angegeben wurde. Dies erstreckt sich selbst auf die Coloratur; man vergleiche z. B. nur die Arien »Agitato da fiere tempeste« für Senesino, und »Vado per obedirti« für Faustina. Von der letzteren sagt Burney: „Es ist einer der schönsten Bravourgesänge. Man erzählte mir, die brillante Stimme der Faustina habe sich durch die geschäftige Begleitung auf eine herrliche Weise hindurch gearbeitet und das ganze Theater erfüllt. Der Schluß dieser Arie erscheint hier zum ersten Mal, ist aber seitdem in die Mode gekommen; ebenso der Rückgang aus dem Mitteltheil auf das Subject."[180]) Die Stimme schnellt sich hier gleichsam auf den Hauptgedanken zurück, und erreicht dabei den Ton (E), welcher bei Faustina so außerordentlich kraftvoll war:



180) Burney, History IV, 327.

Uebrigens ist nicht Faustina, sondern Cuzzoni in dieser Oper die Hauptperson; Signora Cuzzoni wurde, wie wir wissen, stets vom Hofe vorgezogen. In den letzten (dritten) Akt der Oper sind die schönsten Tonsätze und die wirksamsten Scenen verlegt. Aber uns fehlt der Raum, alle diese Schönheiten zu zergliedern.

Cluer druckte die Partitur und Walsh das Arrangement für die Flöte.[181])

Die Braunschweiger führten das Werk, soweit meine Nachrichten reichen, in den Jahren 1729, '34 und '39, die Hamburger am 3. Februar 1729 auf.[182])

Am 17. Februar '28 kam Händel's zweite diesjährige Oper heraus:

Siroe. 1728.

»*Fine* dell' Opera | G F. Handel | London. February. 5. 1728« steht am Ende des Originals. Den Text dichtete der junge Metastasio für Leonardo Vinci zu der Aufführung in Venedig im Jahre 1726; es war das erste Werk, welches den Dichter berühmt machte. Nicola Haym wechselte und änderte einige Scenen und Arien, im übrigen behielt er Metastasio's Text bei; seine Zuschrift an sämmtliche Directoren und Subscribenten der Akademie darf man nach damaligem Brauche nicht gerade als einen Beweis ansehen, daß er den wahren Autor verbergen und sich an dessen Stelle setzen wollte.

181) »This day is published .˙. King Richard I An Opera. Composed by Mr. Hendel. Engrav'd, printed and sold at Cluer's printing office in Bow Church Yard . Sold also by Christopher Smith in Mead's-Court, Old Soho; at both which places may be had Mr. Handell's Operas of Julius Ceasar, Tamerlane, Rodelinda, Scipio, Alexander, Admetus, &c. By J. Cluer . . . the next week he will publish the monthly Apollo for January 1728.« Mist's Weekly Journal v. 17. Febr. '28.

»The Opera of Richard I. for the Flute. The Aires with their Symphonies for a single Flute, and the Duet for two Flutes of that celebrated Opera composed by Mr. Handell. J. Walsh.« Craftsman v. 9. März '28.

182) „222. Der mißlungene Brautwechsel, oder Richardus I. König von England. Music der Italiänischen Arien von dem Herrn Händel, der Teutschen von dem Herrn Telemann, die Uebersetzung der Italiänischen nebst der untergemischten Teutschen Poesie von Hn. C. H. Wend. Aufgeführt d. 3. Febr. 1729." Mattheson, handschr. Zusatz zum musikal. Patrioten.

Händel würde Vinci's Musik sicherlich ebenfalls beibehalten haben, wenn sie ihm so genügt hätte, wie Metastasio's Dichtung. Fast alle namhaften Operncomponisten dieser und der nächstfolgenden Zeit haben sich an demselben Gegenstande versucht. Keiner hat eine so reiche Musik daran entfaltet, als Händel; aber einzelne Gesänge sind später, als Metastasio ein hochgefeierter Dichter war, in engerem Anschlusse an die Worte besser und sorglicher gesetzt. Was uns jetzt auch diese Tonsätze Händel's wieder nahe rückt, ihre musikalische Fülle und der Gedankenreichthum in der Melodie wie in der Begleitung, durch die vollkommenste Kunst ausgedrückt, war einige Jahre nach ihrer Entstehung der Verbreitung derselben am meisten hinderlich. Die „neueste Schule" fand die Musik zu gelehrt, Metastasio selbst wird dieser Ansicht gewesen sein; wie es denn außer Zweifel ist, daß er seinem Empfinden nach in Hasse einen weit besseren musikalischen Dolmetscher fand, als in Händel. Aber die Londoner Akademie betrachtete Händel's Sprache jetzt schon als die ihrige und hörte das Werk neunzehn mal nach einander.

Der Schlußsatz der Ouvertüre, die Gigue „war allbeliebt so lange Tanzweisen dieser Art im Gebrauche blieben. Händel selbst scheint für ihr Verdienst nicht unempfindlich gewesen zu sein, denn er spielte die Gigue einmal in meinem Beisein im Hause seiner Sängerin, Frau Cibber, aus dem Kopfe als ein Stück für das Klavier, mit Geist und wundervoller Feinheit, fast zwanzig Jahre nachdem sie componirt war."[183])

Die Musik der beiden letzten Arien des ersten Aktes war ursprünglich für ein anderes Werk bestimmt. In Händel's Handschrift erscheinen hier, ohne Zusammenhang mit dem voraufgehenden, plötzlich acht Blätter mit ganz andern Worten und Personen. Auf diesem eingeschobenen Bruchstücke bemerkt man die Namen Olibrio, Placidia, Eudossia, Genserico und einige andere. Händel's Original hat keine Bogenzählung, die drei ersten Bogen des dritten Aktes ausgenommen; das fremdartige Bruchstück ist aber als Bogen 4 und 5 bezeichnet. Eine Vergleichung ergiebt, daß der Text aus Zeno's Oper Flavio Olibrio genommen ist, die 1707 in Venedig aufgeführt

183) Burney, History IV, 330.

wurde. Es geht daraus hervor, daß Händel zuerst die Oper Flavio Olibrio componiren wollte und wenigstens schon bis zum sechsten Bogen gekommen war, als er sich für Siroe entschied. Der frühere Text beider Arien ist theilweise oder ganz gestrichen und der neue (von Haym) darüber geschrieben. Noch eine dritte Arie enthält dieses Bruchstück (Son come un arboscello), aus welcher einer der feinsten Gesänge für Faustina (D'ogni amator la fede) geschaffen ist. Hätten die beiden andern Arien nicht zufällig so gut in den neuen Zusammenhang gepaßt und dadurch eine neue Abschrift des Componisten unnöthig gemacht, so würden wir von seiner Bearbeitung des Flavio Olibrio wohl nichts erfahren haben. Daß die Urschrift der dritten Arie sich dabei befindet, muß uns besonders lieb sein. Sie ist nicht einfach entlehnt, sondern für Faustina bedeutend umgestaltet und ganz neu durchgebildet; sie ist daher nicht nur als Ueberbleibsel eines unbekannten und unvollendeten Werkes, sondern auch als musikalische Variante lehrreich und merkwürdig. Händel's Musik zu Flavio Olibrio wird ganz oder doch zum größten Theil für Siroe verwerthet sein.

Siroe war die letzte Oper, von welcher unter Cluer's Leitung die Partitur gedruckt wurde;[184]) er starb im Sommer dieses Jahres, und nach seinem Tode ließ Händel nur noch ein einziges Werk in seiner Officin herstellen.

Noch eine dritte neue Oper lieferte Händel für die diesjährige Saison.

Tolomeo. 1728.

Vollendet am 19. April, wie am Ende der Originalhandschrift bemerkt ist, »Fine | dell' Opera | G F Handel | April 19. 1728.« Der Text ist von Nicola Haym. In der Zuschrift an den Grafen von Albemarle beklagt er den ungünstigen Zustand, in welchem die Londoner italienische Oper sich damals befand[185]); die Ursache davon war die englische Bettler-Oper, von der wir im folgenden Kapitel hören werden.

184) Angezeigt in Mist's Weekly Journal v. 13. Juli '28, aber sicherlich schon mehrere Monate vorher erschienen.

185) »Fate, che da lei prenda vigore il sostento delle Opere quasi cadenti nell' Inghilterra.«

Ptolomäus wurde vom 30. April an sieben mal gegeben. Händel hatte in den verflossenen zwölf Monaten drei Opern componirt, eingeübt und aufgeführt, außerdem noch die Krönungsmusik gesetzt, ferner den ganzen Winter allein die Akademie geleitet; hierzu kam nun, daß das Publikum plötzlich satt und wetterwendisch wurde und selbst von Orpheus nicht in das Opernhaus zurück zu bringen gewesen wäre; auch lieferte ihm sein Poet außer einigen guten Scenen nur einen armseligen Wirrwarr. Man wird daher den Ptolomäus mit mäßigen Erwartungen zur Hand nehmen und billig voraussetzen, Händel müsse unter so lastenden Verhältnissen Ermattung gefühlt haben. Obwohl nun diese Oper nicht zu seinen Hauptwerken gehört und schon der Anlage nach nicht dazu gehören konnte, wünsche ich doch sehr, sie möchte in Aller Händen sein; denn die Fülle ihres jugendlich frischen Gesanges müßte auf jeden Hörer, der die Umstände erwägt unter welchen sie entstand, den stärksten Eindruck machen. Wo hat Bononcini in der ihm eigenen Weise etwas geschaffen, welches der Arie für Faustina »Voi dolci aurette al cor« gleichkäme, oder Händel eine Siciliane, welche die hier für Cuzzoni gesetzte »Mi volgo ad ogni fronda« überträfe! zu geschweigen der ernsteren Schönheit, die in vielen andern Gesängen durchbricht.

Weil Cluer gestorben war, hatte Walsh im Musikhandel jetzt freie Hand. Er wagte aber zur Zeit, in Anbetracht des gesunkenen Ansehens der italienischen Oper, von Ptolomäus nur ein Bündel Arien zu drucken[186]; später jedoch stoppelte er eine sogenannte Partitur zusammen.[187])

186) »The favourite Songs in the last new Opera call'd Ptolomy, comp. by Mr. Handell. Also: the favourite Songs in the Opera call'd Siroe ..., and the fav. Songs in the Op. c. Admetus ... J. Walsh.« Craftsman v. 14. Sept. '28. — Und: »Ptolomy for a Flute, Ariets with their Symphonies for a single Flute, and the Duet for 2 Flutes of that celebrated Opera comp. by Mr. Handel. price 2 s. J. Walsh.« Craftsman v. 30. Novbr. '28. – Schon früher zeigte er an: »The Opera of Siroe for a Flute ... comp. by Mr. Handell. Also may be had, where these are sold, All Mr. Handel's Operas for a single Flute. J. Walsh.« Craftsman v. 3. Aug. '28.

187) »Ptolomy an Opera ... comp. by Mr. Handel. London, J. Walsh. No. 633.« 65 Seiten Fol. Erschien Ende 1737.

Bononcini konnte sich in seine gänzliche Zurücksetzung nicht finden. Er suchte sich endlich durch Kritik an Händel zu reiben und zu rächen, indem er seine Ansichten, welche mehr oder weniger die Grundsätze der italienischen Gesanglehrer seiner Zeit waren, aufschrieb und als „Anweisung für Componisten und Sänger" italienisch und englisch drucken ließ.[188]) Durch versteckte Anspielungen wird zu beweisen gesucht, daß Händel's schönste Gesänge viel zu sehr mit Instrumenten überladen seien und eher Sonaten als Arien genannt werden müßten. Es war Lockspeise für die übermüthigen italienischen Sänger, welche gegen Händel aufgehetzt werden sollten. Bononcini vertheilte das Pamphlet gratis von seiner Wohnung von Suffolkstreet aus. In der Antwort, welche ein Händelianer sofort erscheinen ließ, wird dies ausdrücklich gesagt, und hinzu gefügt, es sei von Modena gekommen[189]); also wurde es vielleicht von einem Modeneser stylisirt, dort zuerst gedruckt und sodann in London neu aufgelegt.

Die zwölf Opern, welche Händel für die Akademie setzte, verbreiteten sich über ganz Europa. Nicht nur in Deutschland, auch in Italien und den Niederlanden wurden sie aufgeführt, und selbst wandernde italienische Gesellschaften hatten sie auf ihrem Repertoire. Sogar das auf seine nationale Oper so stolze und so fest an Lully's Formen klebende Frankreich öffnete sich auf einen Augenblick der Gewalt Händel'scher Töne zu freudiger Anerkennung.[190]) Die Urtheile

188) Advice to Composers and Performers of Vocal Musick. London, 1727. 4. — Avviso ai Compositori ed ai Cantanti. Londra, 1728. 4. (Br. Museum: 557. c. 19.)

189) »Remarks on a Pamphlet lately imported from Modena call'd, Advice to Composers and Performers of Vocal Musick; which is given gratis up one pair of stairs in Suffolkstreet. Price 4 d. J. Roberts.« Monthly Catalogue No. 57 vom Januar '28, p. 7.

190) »Depouillant l'Opera d'une langueur stérile
Scarlatti le premier en releva le style.
Par une route neuve il s'éleve, il surprend,
Et souvent il atteint le sublime et le grand.
Aux bords Napolitains la juste renommée,
Soûtint de *Mancini* la vertu confirmée.
Par les tours déguisés d'un style plus nerveux,
Bononcini de loin les devança tous deux.

des damaligen Frankreich über auswärtige Tonkunst, die in Paris garnicht oder doch nur sehr mangelhaft aufgeführt werden konnte, sind selten gerecht und niemals übertrieben. Wie beschämend ist es daher für spätere musikalische Schriftsteller, die in anmaßlicher Unwissenheit über Händel's Opern den Stab gebrochen haben, daß ihnen ein vergessener französischer Poet sagen muß, Händel allein sei würdig, neben, ja in seiner vollendeten Handhabung der dramatischen wie der kirchlichen Composition über Lully gestellt zu werden! Die Schönheit der Melodie, die Gewalt und das kunstvoll gelehrte Gewebe der Harmonie, der Glanz und die Breite der Tonbilder, das geistvolle schöpferische Eindringen in die Bedeutung des Gegenstandes, die sichere und tiefe Charakteristik, gegen welche Scarlatti's Leistungen nur wie Versuche erscheinen, die Fülle neuer Ideen: das alles

---

Mais pourquoi parcourir Naples, Venise, ou Rome?
L'Angleterre empruntant l'Italique idiome,
N'a-t-elle pas cent fois fait retentir les airs
Du dramatique éclat de ses doctes Concerts?
D'un génie étranger la source inépuisable
Enfante chaque année un oeuvre mémorable,
Qui d'une nation où fleurissent les Arts,
Charme, étonne et ravit l'oreille et les regards.
Dans l'harmonique fond d'une Orgue foudroyante
Hendel (*) puisa les traits d'une grace sçavante:

(*) Organiste de S. Paul de Londres [!] né en Allemagne, et qui compose avec un grand succès tous les Opera d'Angleterre depui plus de vingt ans, en langue Italienne.

Flavius, Tamerlan, Othon, Renaud, Cæsar,
Admete, Siroé, Rodelinde, et Richard,
Eternels monumens dressés à sa mémoire,
Des Opera Romains surpasserent la gloire.
Venise lui peut-elle opposer un rival?«

La Musique, Epître en vers divisée en quatre Chants. Troisiéme Edition. Das Angeführte steht im dritten Gesange. Das Gedicht bildet einen Theil des Buches: Les Dons des enfans de Latone: la Musique et la Chasse du Cerf, Poëmes dédiés au Roy. A Paris, 1734. 8. (p. 59—121.) Eine andere Merkwürdigkeit dieses Buches ist der Katalog sämmtlicher franz. Opern von 1645 bis 1733 (p. 123—46); und eine dritte das Singspiel »Nouvelle Chasse du Cerf, Divertissement en Musique; composé de plusieurs Airs parodiés sur les Opera d'Angleterre: avec différentes Symphonies étrangères« (p. 297—315), mit elf Arien, darunter neun von Händel, alle zu französischen Worten.

konnte und mußte Händel's Gegenwart allerdings stärker empfinden, als eine spätere Zeit, nachdem die Kunst durch Händel selber zu einer noch höheren Stufe der Vollkommenheit geführt war. Die Stärke und Vollstimmigkeit dieser Opern ist bald darauf von dem Stärkeren, ja von dem denkbar Stärksten und Vollstimmigsten übertönt worden, die neuen Ideen hat Händel durch spätere von größerem Glanze fast wieder in den Schatten gestellt, die Charaktergestaltung seiner italienischen Dramen haben wir beinahe vergessen über das wundervolle Gesammtleben, in welchem die oratorischen Schöpfungen ruhen, der Zauber der Töne fand endlich einen noch volleren Sinn, eine höhere, der Menschheit würdigere Bedeutung und dadurch einen näheren Weg zu unserm Herzen. Aber Schönheit gegen Schönheit, Kunst gegen Kunst, Ideal gegen Ideal aufgestellt, sind die Tonsätze dieser Opern denen der Oratorien ebenbürtig. Selbst in der Hingabe an das Italienische geht der Tonsetzer nur soweit, als nöthig war, um in den Kern einer hoch gediehenen Kunst einzudringen. Statt leerer Nachahmung lieferte er eine freie Schöpfung, verglichen mit welcher alles, was ihn vorbildlich angeregt haben kann, zu kurz kommt, und deren Selbständigkeit seine Zeitgenossen ebenso sehr bewunderten, als wir Späteren den feinen italienischen Duft, mit welchem sie erfüllt ist. Händel konnte ohne Schaden seiner Selbständigkeit in der Charakteristik wirklich so weit gehen, daß sie sich auf die Sprach- und Kunstweisen ganzer Völker erstreckte. Wie wenig dazu in diesem Falle eine gänzliche Italisirung nöthig oder auch nur fähig war, sehen wir an Hasse; und wie wenig eine geschickte und eifrige Nachahmung der besten Muster, vorzüglich auch der Händel'schen, dahin gelangen konnte, lehrt uns der treffliche Graun. Für Händel wie für Mozart war es von unberechenbarem Werthe, daß sie so völlig in die italienische Tonkunst eingingen; Gluck selbst würde nie seinen gelehrteren französischen Vormann Rameau überholt haben, wenn er seinen Gang nicht durch Italien genommen hätte. Eins aber dürfte die Beschreibung, und noch mehr die Bekanntmachung dieser Opern sicher bewirken, nämlich die Ausreutung des Irrthums, Händel sei der Mann der Stärke, der Meister des chormäßigen Gesammtausdruckes, aber des Weichen und Individuellen, der Schilderung des Seelenlebens der Einzelnen nicht in gleichem Grade mächtig; denn in seinen Opern

überflutet uns ein Meer von Wohlklang und Harmonie rein individueller Art, dessen Unerschöpflichkeit und ideale Schönheit wir nicht weniger bewundern müssen, als die Zeitgenossen, welche von seinem Wellenschlage zuerst berührt wurden.

Am 1. Juni wurde Admet gegeben, und dies war die letzte Vorstellung der Akademie. Der Schluß wurde gezwungen herbeigeführt; denn als Admet am 11. d. M. wiederholt werden sollte, meldete Faustina sich unwohl.[191]) So erfreute sich die Akademie bis zum letzten Athemzuge der willigsten Folgsamkeit dieser edlen Dame. Die Sangvögel wandten sich nun alle gen Süden, und Beelzebub, ihr Meister, kam bald hinterdrein. Faustina, von tiefem Haß erfüllt, entschlossen niemals nach England zurückzukehren, nahm ihren Weg über Frankreich in Senesino's Gesellschaft, sang bis zum Herbst '29 in Mailand, sodann in München, war im folgenden Jahre in ihrer Vaterstadt Venedig, wo sie sich mit Hasse vermählte, der sie aber bald darauf allerunterwürfigst auf sieben Jahre dem Churfürsten von Sachsen abtrat. Cuzzoni reiste (nach überstandenem Wochenbette im Juli) zuerst auf Wien, wo sie sehr gut aufgenommen wurde, aber nach ihrer Meinung nicht Geld genug bekam, ging darauf nach Italien und wollte zur gelegenen Zeit wieder nach England kommen. Dies alles ist in den damaligen Zeitungen zu lesen. Inzwischen lebten die Namen dieser Sänger auf den britischen Inseln fort in berühmten englischen Pferden, wie die der Türken in unsern Hunden; und Signor Nicolini, Boschi, Senesino, Signora Durastanti, Cuzzoni, Faustina tummelten sich auf den Wettrennen zu Wakefield, Yarum, Derby und anderswo noch jahrelang mehr oder minder siegreich im Grünen herum, wie vorhin ihre Originale auf den Brettern.

„Die ganze Species italienischer Sänger ist von einem so angebornen phantastischen Hochmuth und solcher Caprice besessen, daß eine vernünftige Leitung derselben (wenigstens hier in England) fast unmöglich ist. Durch diese Gemüthsart geriethen unsere musikalischen Affairen, zu einer Zeit als wir noch nicht durch Schaden klug gemacht

---

191) »The fine Opera of Admetus, that was to have been performed last Tuesday night, was put off on account of Signora Faustina's being taken ill.« British Journal v. 15. Jun. '28.

waren, in eine Verwirrung, aus welcher kein Ausweg schien. Wer hat seiner Zeit nicht darüber gelacht! Aber noch lächerlicher war, daß diese kostbaren Kanarienvögel zeitweilig die ganze Körperschaft unserer Musikliebhaber ansteckten. Damen verweigerten einander den Besuch, weil sie verschiedenen musikalischen Parteien anhingen. Cäsar und Pompejus brachten die Römer nicht in hitzigere Theilstellungen, als ihre heroischen Landsmänninnen, Faustina und Cuzzoni, unsern musikalischen Staat; hier wie dort wollte keiner dem andern weichen. Und da Geistesgröße nun einmal eine unvermeidliche italienische Sängertugend ist, wird es niemals gerathen sein, zwei Hauptsänger desselben Geschlechtes in einer und derselben Oper gleichzeitig zu verwenden, nein, und wenn England die Summen, welche schon dafür weggeworfen sind, auch noch verdoppeln wollte. So fiel denn diese mächtige Oper durch die Uebervorzüglichkeit ihrer Sänger; denn im Ganzen wurde sie so schlecht geleitet, als ob die Malice selber das Ruder geführt hätte." 192)

Wir beschließen nun die Geschichte dieses Institutes mit einem Einblicke in die Verwaltung von der Zeit an, wo dasselbe sich in einem viel verheißenden Wohlstande befand.

Die Gewinnvertheilung von 7 Procent im Jahre 1723 (S. 86) scheint das Signal zu einer allgemeinen Verschwendung, Ueberstürzung und Betrügerei gewesen zu sein. Dennoch ging es eine Weile glänzend, ein Beweis, daß der Akademie ungeheure Summen zuströmten. In den vier nächstfolgenden Jahrläufen 1723—27 reichten je zwei Zahlungen aus, also 10 Guineen für das Jahr; nur in der letzten Saison wurden vier Zahlungen, zusammen von 15½ Procent ausgeschrieben, die letzte (es war die 21ste) im April '28. Die Subscribenten hatten in den einundzwanzig Ansätzen 99½ Procent eingezahlt und einmal sieben Procent empfangen, folglich für ihre Karte in neun Jahren 92½ Guineen entrichtet. Hierfür standen zu ihrer Verfügung

192) An Apology for the Life of Mr. *Colley Cibber*, Comedian. Written by Himself. (London, 1740. 8. zweite Aufl.) p. 343—45.

vom	2. April	bis zum	25. Juni	'20	= 22	Vorstellungen
„	19. Nov. '20	„ „	5. Juli	'21	= 58	„
„	1. „ '21	„ „	16. Juni	'22	= 62	„
„	27. Oct. '22	„ „	15. „	'23	= 64	„
„	27. Nov. '23	„ „	13. „	'24	= 52	„
„	31. Oct. '24	„ „	19. „	'25	= 68	„
„	30. Nov. '25	„ „	11. „	'26	= 54	„
„	7. Januar	„ „	6. „	'27	= 41	„
„	30. Sept. '27	„ „	1. „	'28	= 66	„
				zusammen	487	Vorstellungen,

— nämlich von Händel 245, von Bononcini 108, von Ariosti 55, von verschiedenen andern Componisten 79, — von denen mithin durchschnittlich jede mit 4 Shilling (1 Thlr. 10 Sgr.) bezahlt wurde, also nicht einmal mit dem Preise, welchen die Gallerie im Einzelverkauf kostete (5 Sh., nur bei ermäßigten Preisen 2½). Weil man aber bei der Gründung der Akademie sicher darauf gerechnet hatte, die Zeichnung von hundert Guineen werde wenigstens vierzehn Jahre vorhalten, und weil die einmalige Dividende sogar die übertriebensten Hoffnungen auf baaren Gewinn hervorrief, schrie man jetzt über unerhörte Belastung. Dieses Geschrei war ungegründet.

Die Belastung war für die Mehrzahl allerdings eine große, aber nicht durch die Oper verursacht, sondern durch die Nebengewichte, welche daran hingen — die verschwenderische Freigebigkeit an die ersten Sänger, die Subscriptionsgesuche der italienischen Componisten, die Maskeraden und die Unterschleife der Kassenverwalter und Thürsteher. So sehr man einst diesen Unfug in's Leben gerufen hatte, so unsinnig verdammte man jetzt, übersättigt und zum Theil ruinirt, das Gute mit dem Schlechten. Wie es mit der Kassenverwaltung der Oper aussah, lehrt uns eine Satire, welche anfangs '27 im „Kraftsmann", einem berühmten Oppositionsblatte, erschien. Der Verfasser sagt, er kenne einen Schatzmeister, einen Mann von unzweifelhafter Redlichkeit, uneigennützig, voller Weisheit und Würde, alles in allem genommen, einen Schatzmeister mit reinen und leeren Händen. „Ich bin überzeugt, die meisten meiner Leser werden schon wissen, daß ich hier niemand anders im Sinne haben kann, als

den würdigen und excellenten Herrn Kiplin [John Kipling], Schatzmeister der hochehrenwerthen Körperschaft genannt die königliche Akademie der Musik." [193]) Kipling ist hier nur der Sack, auf welchen geklopft wird, um den Esel Walpole, den „uneigennützigen" Schatzmeister des Reichs, zu treffen.

In diesem Bericht über die Schicksale und Leistungen der königlichen Opernakademie, den wir für vollständig ausgeben dürfen, soweit es nach den zu erlangenden Quellen möglich und für Händel wie für die Kunstgeschichte von Bedeutung ist, blieb manches unerwähnt, was doch, von Mainwaring an bis auf den heutigen Tag, in vielen Büchern steht. Aber das alles gehört in das Reich der Fabel, und ist lediglich aus einer Verwechslung verschiedener Zeiten und Personen entstanden; wir nehmen uns daher keine zu große Freiheit, wenn wir es mit Stillschweigen übergehen.

Nur Eins fehlt noch, nämlich die Erzählung der Ursachen, welche schließlich den Niederfall der Akademie bewirkten. Dieses haben wir uns aber seiner weitgreifenden Bedeutung wegen für ein besonderes Kapitel aufgespart.

193) Craftsman No. 24 v. 27. Febr. '27. Gesammtausgabe (London 1731. 8. 7 Bände) I, 141—44. — Das Wort craftsman ist in diesem Falle schlechterdings unübersetzbar, wenn man sich nicht entschließt auf das deutsche Grundwort **Kraft** zurückzugehen und diesem eine etwas erweiterte, oder vielmehr eine innerlichere Bedeutung zu geben. Kraft ist im englischen Sinne nicht nur Stärke, sondern bethätigte Wesenheit, Quintessenz, Kern des Organismus; im weitern Sinne Kunst, Handwerk, Geschicklichkeit, List, Verschlagenheit, Zauberei (witchcraft) u. s. w. In Geschichtswerken (z. B. in der Uebersetzung von Mahon's Geschichte Englands) ist der Titel dieser Zeitung durch „Handwerker" wiedergegeben. Wie verkehrt das ist, weiß jeder, der den Kraftsmann kennt; auch eine Umschreibung wie **Bürgersmann** würde hier nicht zureichen. Der pseudonyme Herausgeber (Caleb d'Anvers) sagt, er wolle einer verderblich wirkenden **Kraft** in allen Ständen nachspüren, und namentlich die state-craft, d. i. das ganze Getriebe einer schlechten Staatsverwaltung, bloßlegen. Die Bedeutung dieser geistvoll geschriebenen und tief aufregenden Zeitschrift scheint jetzt nicht mehr verstanden zu werden. Sie ist freilich so verbissen, so einseitig politisch, in ihrer Opposition so rücksichtslos ungerecht gegen alles was das Wohlwollen des Hofes genoß, und benimmt sich so übermüthig gegen wahre Kunst, daß eine gewisse Ueberwindung und ein weites Eingehen auf die Zeit dazu gehört, um sie mit Nutzen und Vergnügen lesen zu können. Der Hauptleiter war Pulteney, Walpole's mächtigster Gegner im Unterhause. Die erste Nummer erschien am 5. December 1726.

2.

Englische Bettler-Opern und Balladen-Singspiele.

1728.

Die Verderbniß der Gesellschaft, sagt der Kraftsmann, ist nach und nach von oben nach unten gedrungen; was jetzt in zahllosen kleinen Flüssen und Bächen durch das Land fließt, alle Ordnungen und Stände verpestend, geht namentlich auf die große Quelle einer schlechten Staatsverwaltung zurück. Henry Carey klagt im Vorworte zu seinen Gedichten (1729): „Die Poeten werden heutzutage der größten Verachtung werth gehalten; der bloße Name schon ist hinreichend, tausend andere gute Eigenschaften zu verdunkeln und eine Person, die sonst achtungswerth sein müßte, zum Spott der Gesellschaft zu machen; ja, so weit ist es gekommen, daß ein Mann, sei er sonst auch noch so besonnen, geschickt und fleißig in seinem Geschäft, wesentlich an seinem Charakter verliert, sobald man Ursache hat ihn für einen Poeten zu halten.“ Er sucht sich daher sicher zu stellen durch die Betheurung, das Dichten sei nur sein Vergnügen und nicht etwa seine Profession. Dies sagt derselbe Carey, der God save the king und das schönste Gedicht auf Händel hervorgebracht hat!

Im Jahre 1723 wurde der Herzog von Chandos, „der Prinz britischer Patrioten und Dichter“, aufgefordert, Milton in der Westminsterabtei ein Denkmal zu errichten.[1]) Bei dem Hofe fanden derartige Bestrebungen wenig Unterstützung. Die ganze Zeit war überhaupt nicht für das Nationale. Musik und Mathematik blühten, eine

1) British Journal v. 30. März '23.

Kunst also und eine Wissenschaft so durchaus universaler Natur, daß sie sich selbst eine allgemein gültige und allgemein verständliche Zeichensprache zu schaffen gewußt haben. Man darf nun einen Hof nicht stumpfsinnig nennen, der die Hauptvertreter des wahrhaft Unsterblichen, was die Zeit hervorbrachte, an sich zog. Neben Händel ging auch Newton bei Hofe aus und ein, und fand an der Kronprincessin Caroline eine gelehrige Schülerin, die oft sagte, sie schätze sich glücklich, eine Zeitgenossin dieses großen Mannes zu sein. Auch darin können wir einen richtigen Takt wahrnehmen, daß der Hof den großen Philologen Bentley beständig schützte gegen alles Gekläff neidischer Collegen und unreifer Studenten, die seiner strengen Zucht entlaufen waren. Aber um die Dichter kümmerte man sich verhältnißmäßig wenig, und wählte vorkommenden Falls nicht die besten, sondern die bequemsten. Der Adel machte es durchschnittlich ebenso.

Die dreißig Jahre vor 1720 darf man als die Zeit ansehen, wo der englische Adel es sich zur Ehre anrechnete, Schützer und Pfleger der Künste zu sein. Die ersten Staatsmänner, Somers, Halifax, Bolingbroke u. A., waren Schöngeister und zum Theil künstlerisch hochbegabt. Nur in einer solchen Zeit konnte ein Addison Minister werden. Der Herzog von Chandos hatte um 1720 in Wahrheit alle ersten Künstler um sich versammelt, und was sie auf seine Anregung schufen, hat einen großen Theil ihrer sonstigen Werke überdauert.

Die Opernakademie beweist sich auch dadurch als ein hervorragendes Zeichen der Zeit, daß sich seit ihrer Gründung diese Stellung des Adels zu den Künstlern so bedeutend änderte. Die Kunst that den ersten Schritt in die Oeffentlichkeit; die Hausconcerte wurden der Oper gegenüber bedeutungsloser, wenn auch zahlreicher, als früher. Bedürfniß und Neigung, gegen die Dichter Gastfreundschaft zu üben, schwanden mehr und mehr. Das Erbetteln der Erlaubniß zu Widmungen dichterischer oder literarischer Erzeugnisse wurde nachgerade lästig. Man bildete daher eine Kasse, in welche die betreffenden Lords ein Gewisses zahlten, um die Schriftsteller daraus befriedigen und sich auf diese Weise vor persönlichen Behelligungen sichern zu können. Was ist wohl mehr geeignet, uns ihre Schätzung der gesammten schriftstellerischen Leistungen erkennen zu lassen, als eben diese Einrichtung! Die Dichter fühlten sich wie an die freie Luft gesetzt

und verstummten auf mehrere Jahre fast ganz, gingen dann aber in andere Gebiete ein und erzeugten Satiren und Schmähschriften, die an Geist und Heftigkeit von einer späteren Zeit noch nicht überboten sind. An eine wirkliche Oeffentlichkeit konnten sie sich nicht so wie die Musiker gewöhnen, nicht nur weil die Zeitrichtung ihnen ungünstig war, sondern auch weil die Art ihrer Kunst sie fast ausschließlich an eine gewählte Zuhörerschaft wies. Eben die besten Dichter litten am meisten; denn wo sollten sie mit ihrer stillen Muse hin, wenn selbst der Adel ihnen die Wohnung kündigte? Wer sollte sich noch der feinsinnigen, in das Gewand eines rhythmisch vollendeten und sprachlich höchst wohllautenden Verses gekleideten, mit dem Schmucke der Gelehrsamkeit reich behangenen Gedanken erfreuen, wenn selbst die bisherigen Mäcene, angezogen durch die stärkere Gewalt des musikalischen Wohllautes, den Dichtern untreu wurden? Wir sehen heute zwar ganz deutlich ein, daß eine Dichtung, welche, mit Darangabe der reinen Lyrik und Dramatik, sich auf eine gewisse Gattung des Epischen sowie auf das Didaktische und Idyllische zurückzog, und dieses durch alle Mittel des Rhythmus, durch das wohlklingendste Wortgefüge dem Ohre eingänglich zu machen suchte, sehr bald von einer Kunst überholt werden mußte, in welcher der Klang selbst zur Kunst erhoben ist; aber zu dieser Ansicht und der darin liegenden höheren Beruhigung konnten Pope und seine Genossen sich natürlich nicht erheben. Aeußerlich am besten befanden sich die, welche ihr Talent rechtzeitig einer Partei verkauften. Für den, der Walpole's Gnade erlangen wollte, gab es nur diesen einen Weg. Der Minister war nicht unempfindlich gegen die unverschämtesten und armseligsten Lobreden auf seine Weisheit, aber völlig stumpf gegen wahres geistiges Verdienst, sofern es sich als reine Dichtung oder selbständige Wissenschaft aussprach. Er liebte die Schaustellung, die Tafelfreuden, schleppte Gemälde zusammen, führte auf seinem Landsitze Prachtbauten auf, gab lärmende Feste, und war innerlich ein roher Mensch; in seinen lebhaften munteren Gesprächen, bemerkt ein Zeitgenosse, ging er beständig von der Politik zu Unanständigkeiten und von Unanständigkeiten wieder zur Politik über. Der Kraftsmann setzte wiederholt auseinander, wie unsterblich ruhmvoll Walpole die Wissenschaften und die Musen unterstütze.

Zum Glück mischte sich in das Treiben der großen Gesellschaft so viel Lächerliches, daß die Zurückgesetzten ihrer Stimmung durch Spott und Satiren Luft machen konnten. Das Ueberspringen vom Geistigen zum Sinnlichen, die Castratenbegeisterung, die Geldjagd, Walpole's absolutes Regiment in einem freien Lande, die weibischen Kleider und Manieren der Männer, das Vordrängen der Damen bei Lotterien und Auctionen, der Geschmack für das Fratzenhafte, Fremdländische, Wilde und Kindische, und tausend ähnliche Dinge, wurden zunächst aufgefangen von einem Dekan, welcher wußte daß er niemals Bischof werden sollte, von Jonathan Swift in Dublin. Im October 1726, kurz vor dem Kraftsmann, und noch unter der Regierung Georg's des Ersten, erschienen seine „Reisen Gulliver's zu verschiedenen fremden Völkern.“ Menschliche Größe war in seinen Augen auf den zwölften Theil zusammen gesunken. So entstand zunächst die Reise nach Liliput, wo die Menschen vier bis sechs Zoll hoch waren, und doch genau so lebten wie in London und Paris. Die folgenden drei Reisen, zu den 60—90 Fuß großen Riesen, zu dem phantastischen Volke dessen Herrscher auf einer fliegenden Insel residirte, und endlich zu den vernunftbegabten und tugendhaften Pferden deren wildeste und häßlichste Thiere die Menschen waren, darf man als Nachahmungen des ersten Buches ansehen, obwohl alle zusammen erst sein volles Glaubensbekenntniß darlegen. Es ist das wunderlichste Erzeugniß zweier anscheinend widerstrebenden Kräfte, des Spleens und der scharfsichtigsten Beobachtungsgabe. An Uebertreibungen und gänzlicher Verkennung der edelsten Regungen der Zeit fehlt es nicht. In dem Luftreiche Laputa sind die Menschen fast ausschließlich der Musik und mathematischen Grübeleien ergeben; sie hören die Musik der Sphären, aber — „Einbildungskraft, geistvolle Phantasie und schöpferische Erfindung sind ihnen so unbekannte Ideen, daß sie in ihrer Sprache nicht einmal Ausdrücke dafür besitzen.“ Das wurde in einer Zeit geschrieben, wo der greise Newton das mathematische und Händel das musikalische Reich beherrschte, zwei Männer, deren größte That die geistige Durchdringung und innere Neugestaltung ihres Gebietes war! Denn was Bessel so richtig von Newton sagt, er habe die Kraft der schon vor ihm entdeckten Gesetze gefunden und dadurch erst das Himmelsge-

bäude in seiner Ganzheit unserm Geiste faßbar gemacht[2]), gilt auf verschiedenen Gebieten von beiden; auch Händel war in seiner Kunst nicht wesentlich Gesetzgeber, sondern des Gesetzes Erklärer und Erfüller, da er zeigte, wie sich die bereits gefundenen und einander scheinbar widersprechenden Gesetze in einer einigen großen Schöpfung zu dem herrlichsten Ganzen zusammen schlossen. In beiden ragt das Geistige über das Künstlerische und Wissenschaftliche hoch hinaus und durchdringt alles, was sie berühren. Ihre Persönlichkeiten bilden bezeichnende Gegensätze. Während Händel alle Kraft und allen muthigen Drang besaß, um seiner Kunst hier unten in der tellurischen Sphäre, im Menschengewühl, im aufregenden Reiche des Klanges Bahn zu brechen, lauschte „das britische Orakel der Natur" den Geheimnissen des feierlich stillen Lichtreiches, und in Newton's wahrhaft himmlischem Gemüthe schien sich die Milde einer sternhellen Sommernacht zu spiegeln. Swift's größter Fehler, seine Engherzigkeit, offenbart sich wohl nirgends stärker, als in seinem Verhalten diesen Männern gegenüber. Die Erzählung seiner Reisen ist überaus köstlich, die Frucht derselben trostlos und entschieden menschenfeindlich. Aber so schnell erstarkte, so gründlich gesundete das bessere englische Leben, daß man schon nach dreißig Jahren den Gulliver mit all seinem Menschenhaß und seiner Verehrung für vernünftige Thiere als ein Kinderbuch ansehen konnte, zu derselben Zeit also, wo das tief versunkene Frankreich anfing, die Menschen mit Begeisterung in eine vernunftgemäße Thierheit zurück zu leiten.

Noch éine große Idee ist in der Reise nach Liliput verhüllt, und diese ist so ganz aus dem innersten Leben der Zeit gegriffen. Gulliver steht den kleinen Menschen als ein gewaltiger Mannberg (man-mountain) gegenüber, muß aber, um seine Existenz nicht zu gefährden, sich so ziemlich in allem nach dem Leben der fünf-Zoll-Menschen bequemen. Wie sehr hierdurch die Erzählung den Charakter der Zeit abspiegelt, wird jeder wahrnehmen, der offnen Auges in diese Zeit blickt; Swift hat aber gewiß nicht daran gedacht, daß der eigentliche

2) „Newton erhob sich zur Erklärung des Weltsystems, weil es ihm glückte die Kraft zu finden, von deren Wirkung die Kepler'schen Gesetze die nothwendige Folge sind." Bessel in Schumacher's astronom. Jahrbuch für 1843, S. 32.

Mannberg seiner Tage in einer Kunst erstehen sollte, welche er geistlos und höherer Kultur unwürdig nannte.

Der Gulliver wäre damals wohl die letzte Satire im großen Styl geblieben, wie er die erste war, wenn der neue König die Hoffnungen der Tories erfüllt hätte. Weil er sich diesen als Kronprinz zugeneigt hatte, hielt man Walpole's Fall für unvermeidlich, und machte jetzt in der Polemik einen sorgfältigen Unterschied zwischen dem Hofe und den Ministern. So zog der Kraftsmann, anknüpfend an das neueste Erzeugniß der italienischen Komödianten[3]), den Minister und seinen Bruder Horaz in einer bittern Farce durch[4]), ohne vom Hofe anders als in ehrfurchtsvollen Lobsprüchen zu reden. Aber dem Könige gefiel das voreilige Gerichthalten wohl nicht besonders, auch bezweifelte er nicht mit Unrecht die praktische Tüchtigkeit der Tories, und die Furcht vor ihrer Verbindung mit den Jakobiten war auch noch nicht ganz verschwunden. Die Literaturhelden unter ihnen, Swift, Pope und Gay, versahen es gleich anfangs dadurch, daß sie ihre Lob- und Schmeichelreden an des Königs Geliebte Madame Howard (später Gräfin Suffolk) richteten, die keinen Einfluß hatte, statt an die Königin, welche im Grunde alles bestimmte. Walpole hatte das längst heraus gefühlt, und saß in kurzer Zeit fester denn je zuvor. Dem guten John Gay aber, der, wie Swift sagt, vierzehn Jahre am Hofe gewesen war, dort hundert Versprechungen und fünfhundert Freunde erlangt hatte und nun zunächst versorgt werden mußte, wurde ein kleines Amt angeboten, welches er beleidigt zurückwies.

Die Reihe war nun an Gay. Die getäuschte Erwartung, die Scham über sein Lungern bei Hofe, die vielen Mißbräuche und Ungerechtigkeiten hoben ihn endlich über seine natürliche Schüchternheit hinweg, und bald trat er bis an die Zähne gewappnet in Swift's Fußstapfen. Er wählte eine Geschichte, welche mit beiden Füßen in der Wirklichkeit stand. Er vereinigte Oper, Farce und Balladenge-

3) »*Harlequin* Captain of Banditto's, Thief, Spy, Head Serjant, Judge, and Hangman. A Comedy. As it is acted at the King's Theatre in the Hay-Market by the Company of Italian Comedians. London: 1727. pr. 6 d.«

4) »The mock-Minister, or Harlequin a Statesman.« Craftsman v. 2. Dec. '27. (II, 219—23.)

sang, und nannte das Product die Oper des Bettlers, Beggar's Opera. Die Stoffe seiner Arzenei lassen sich noch einzeln nachweisen.

Eine unmittelbare Folge des Südseeschwindels war die unglaubliche Vermehrung der Straßenräuber. Der Herzog von Chandos wurde wiederholt überfallen. Ein Jonathan Wild oder Wylde zeichnete sich aus durch Aufspürung der Diebe und durch Einbringung gestohlener Sachen. Er wurde Unteraufseher von Newgate, dem großen Gefängnisse in London. In den Zeitungen dieser Jahre habe ich ihn oft den „berühmten Diebsfänger" nennen hören. Man war froh und ruhig, daß Walpole die Bankrotte ordnete und Wild die Diebe verscheuchte. Aber man wußte nicht, daß Jonathan Wild der Meister einer mit erstaunlichem Geschick organisirten Bande war, daß alle erheblichen Raubzüge auf seinen Befehl unternommen wurden, und daß er nur diejenigen seiner Kreaturen an den Galgen brachte, welche ihm durch Ungeschick nutzlos oder durch Widerspenstigkeit gefährlich waren. Er gewann bei jeder Hinrichtung dann auch noch die £ 40, welche nach englischem Gesetze dem Einbringer eines Hauptverbrechers zukommen. Zuletzt ließ er seinen besten Mann aufgreifen, Blake oder Blueskin, einen trotzigen Gesellen. Als der Prozeß eine ernste Wendung nahm, bat Blake seinen Meister, ein gutes Wort für ihn einzulegen, wie er es schon oft mit Erfolg gethan hatte. Wild antwortete, er sei nicht zu retten, und stand nun selbst als Zeuge gegen ihn auf. In höchster Wuth sprang Blake auf ihn zu und versetzte ihm vor allen Richtern mit seinem Federmesser eine tiefe Wunde am Halse, lebhaft bedauernd, daß ihm nicht die Genugthuung zu Theil geworden, vor seiner Hinrichtung diesen leibhaftigen Teufel aus der Welt gebracht zu sehen.[5]) Endlich fielen den Richtern die Schuppen von den Augen. Wild wurde festgehalten und am 24. Mai '25 gehängt.

Wie nun Ereignisse dieser Art in Balladen und Traktaten am gierigsten von dem Pöbel verschlungen werden, so giebt Gay auch

5) Nach dem ersten Gerücht war Wild wirklich tödtlich getroffen. Daraufhin machte Swift die Ballade »Ye gallants of Newgate, whose fingers are nice in diving in pockets«, besingend „wie Wild's Kehle mit Blueskin's Federmesser von einem Ohre bis zum andern durchschnitten wurde."

einen Bettlerpoeten als Verfasser seiner Oper an, und eröffnet das Stück mit einem Dialog zwischen ihm und dem ersten Schauspieler oder Schauspieldirector.

„Bettler. Wenn Armuth ein Recht zur Poesie giebt, so kann mir gewiß niemand dieses Recht streitig machen. Ich gehöre zu der Gesellschaft der Bettler, und ich stehe meinen Mann bei ihren wöchentlichen Festlichkeiten in der Schenke zu Sankt Giles. Ich beziehe ein bescheidenes Jahreseinkommen für meine Rundgesänge, und bin dort zu Tische willkommen so oft es mir gefällt: was mehr ist, als die meisten Poeten von sich sagen können.

Schauspieldirector. Da wir von den Musen leben, ist es bloße Dankbarkeit von uns, wenn wir poetisches Verdienst ermuntern wo wir es auch finden. Die Musen, abweichend von allen andern Damen, machen keine Rangunterschiede nach dem Kleide, und verwechseln niemals parteiisch den gestickten Rock des Reichen mit dem Witze, noch die Bescheidenheit des Dürftigen mit der Geistesarmuth. Sei der Verfasser wer er wolle, wir bringen sein Stück so weit es gehen will. Deßhalb, obgleich Sie einer von den Dürftigen sind, wünsche ich Ihnen doch herzlich allen Erfolg.

Bettler. Dieses Stück, muß ich bemerken, wurde ursprünglich geschrieben zur Hochzeitsfeier von Jakob Bänkelsänger und Molly Ballade, zwei höchst ausgezeichneten Straßensängern. Alle Dinge, die sich in Ihren gefeierten Opern finden, habe ich auch in der meinigen: die Schwalbe, die Biene, das Schiff, die Blume und dergleichen. Auch habe ich eine Kerkerscene, welche für die Damen doch immer so reizend pathetisch zu sein pflegt. Die Rollen anlangend, habe ich gegen unsere beiden ersten Sängerinnen eine so schöne Unparteilichkeit beobachtet, daß Widersetzlichkeit von einer derselben durchaus nicht zu befürchten steht. Ich hoffe, es möge mir verziehen werden, daß ich meine Oper nicht ganz so unnatürlich angelegt habe, als die Tagesopern, denn bei mir fehlt das Recitativ; dieses abgerechnet, muß man mir aber zugestehen, daß es eine regelrechte Oper ist, die weder Vorspiel noch Nachspiel hat. Das Stück, muß ich sagen, ist früher schon häufig unter uns in dem großen Saal zu Sankt Giles vorgestellt worden, und ich kann wirklich nicht genug Ihre Güte anerkennen, daß Sie es jetzt auf die Bühne bringen wollen.

Schauspieldirector. Aber ich sehe, es ist Zeit daß wir uns zurückziehen; die Sänger wollen schon beginnen. — Spielt die Ouvertüre!"

Die Verspottung der italienischen Oper war also einer seiner Hauptzwecke. Wild heißt bei ihm Peachum; dieser ist verbrüdert mit Lockit, dem Schließer von Newgate. Zu Peachum und Lockit saßen ihm Walpole und sein Schwager Townsend, die beiden einflußreichsten Minister. Townsend hatte früher ein sehr großes Gewicht; aber nach dem Südseeschwindel, als sein herrschsüchtiger Schwager sich für unentbehrlich hielt, sagte dieser, die Firma solle jetzt nicht mehr Townsend und Walpole, sondern Walpole und Townsend heißen. Die lange genährte Feindschaft machte sich endlich in einer Gesellschaft bei dem Obersten Selwyn durch Rauferei Luft, und nur das Schreien der Damen und das Dazwischentreten der Männer vermochte ein sofortiges Duell zu verhüten. Diesen Auftritt ließ Gay sich nicht entgehen; er steht im zweiten Akt und nimmt einen versöhnlichen Ausgang, da Peachum und Lockit genug wußten, um einander an den Galgen zu bringen.

Gay offenbart darin ein höheres dramatisches Geschick, daß er nicht den Peachum zum Helden seines Stückes erhob, was ein einfacher Satirist gewiß gethan haben würde, sondern einen offnen beherzten Räuber wählte, einen veredelten Blueskin, den er Captain Macheath nennt. Hierdurch gewann er einen wirklichen Bühnenhelden, und erneuerte das Andenken an den edlen, in hundert Liedern besungenen Räuberhauptmann Robin Hood. Macheath heirathet heimlich Peachum's schöne Tochter Polly, die Heldin des Stückes; seine zweitnächste Liebe ist Lucy, Lockit's Tochter, die er sich in Newgate erwirbt, als die Väter ihn gefangen gesetzt haben. Außer diesen hat er noch vier Weiber mit Kindern. Die Erzählung der einzelnen Vorgänge wird man uns erlassen. Fast alles, was unter diesem Auswurf der menschlichen Gesellschaft geschehen **kann**, wird hier als wirklich geschehend auf die Bühne gebracht und ein widerwärtiges, wenn auch in Hogarth's Weise charakteristisches Bild der schmutzigsten Laster entfaltet. Als Macheath, umdrängt von seinem Harem, zum Richtplatze geführt werden soll, treten der Bettler und der Schauspieldirector wieder auf.

„Schauspieldirector. Aber, verehrtester Freund, ich hoffe es ist nicht Ihre Absicht, daß Macheath wirklich gehängt werden soll.

Bettler. Ja ganz entschieden. Um das Stück vollkommen zu machen, mußte ich strenge poetische Gerechtigkeit üben. Macheath muß gehängt werden; und das übrige Personal anlangend, werden die Zuschauer nicht anders gedacht haben, als daß es ebenfalls theils gehängt theils in die Kolonien abgeführt wird.

Schauspieldirector. Aber dann, Freund, ist das eine grauselich tiefe Tragödie. Die Katastrophe ist augenscheinlich verfehlt, denn eine Oper muß glücklich enden.

Bettler. Ihre Ausstellung ist sehr richtig, und ist leicht beseitigt. Denn Sie werden zugeben, daß es bei dieser Sorte von Dramen nichts verschlägt wie absurd auch die Dinge aufgetragen werden. Also — Ihr Herren Janhagel und Pöbel dort — rennt und schreit um Begnadigung — führt den Gefangnen im Triumph zu seinen Weibern zurück — — —

Schauspieldirector. Und genau so müssen wir's machen, um dem Geschmacke der Weltstadt Genüge zu thun.

Bettler. Durch das ganze Stück wird man bemerken eine solche Gleichartigkeit in den Sitten der Hohen und Niederen, daß es schwer zu entscheiden ist, ob (in den Modelastern) Herr Hochgeboren den Herrn Straßenräuber nachahmt, oder Herr Straßenräuber den Herrn Hochgeboren. — Wäre das Stück so geblieben, wie ich es zuerst angelegt habe, so hätte es eine höchst vortreffliche Nutzanwendung abgeworfen. Es hätte gezeigt, daß die niederen Volksklassen ihre Laster haben in gleichem Grade wie die Reichen: und daß sie dafür bestraft werden."

Das Stück endet nun, gleich einer Oper, mit Begnadigung, Tanz und Chorgesang.

Ein größeres Anrecht auf den Namen Oper erwarben ihm die 69 Gesänge, mit welchen es durchwebt ist. Während in den meisten Scenen allerdings der gesprochene Dialog vorwaltet, gehen einige derselben fast ganz in das musikalisch-lyrische Gebiet über, so z. B. die Schlußscene des ersten Aktes zwischen Macheath und Polly, die in dem Scheideduett an verschiedenen Thüren stehen und wie in der italienischen Oper einander ansingen. Diese 69 Gesänge sind nicht

neu componirt, sondern sämmtlich aus allbekannter Musik gebildet, aus Tänzen, Märschen, Gesellschaftsliedern, namentlich aber aus dem reichen Schatze des englischen und schottischen Volksgesanges: und das ist eine der Hauptursachen, weßhalb das Stück eine so außerordentliche, so allgemeine und dauernde Wirkung hervorgebracht hat. D'Urfey, Leveridge u. a. hatten die Einmischung populärer Gesänge in dramatische Spiele zwar längst wie ein lohnendes Handwerk betrieben und die Nachbildung der ausländischen Farcen, wie wir vorhin sahen, wiederholt mit Glück versucht, auch sich nicht selten zu satirischen Anspielungen erhoben; aber die Vereinigung der Farce, der politischen Satire und der musikalischen Parodie zu einem dramatisch wirksamen, dem Gegenstande nach beliebten und durch volksthümliche Gesänge allgemein eingänglichen Ganzen macht die Bettler-Oper doch zu einer ganz neuen Erscheinung.

Die erste Aufführung fand am 29. Januar '28 statt. Der Autor schrieb am 15. Februar an Swift: „Ich habe meinen Brief verschoben, bis ich Ihnen einen Bericht über meine Bettler-Oper geben konnte. Sie ist mit solchem Erfolge aufgeführt, daß das Haus jeden Abend voll gewesen ist. Heute ist es das funfzehnte Mal, und sie wird wohl noch vierzehn Tage länger vorhalten. Lord Cobham sagt, ich solle eine italienische Uebersetzung dem Englischen gegenüber drucken lassen, damit die Damen es verstehen können. Die ausländische Oper (wie sie jetzt genannt wird) ist in letzter Zeit so dünn gewesen, daß man dieser nunmehr den Titel Bettler-Oper beigelegt hat; und wenn es so fortgeht, ziehe ich mir am Ende noch eine Klage der königl. Akademie der Musik auf den Hals."[6]) Und am 20. März: „Die Bettler-Oper ist nun 36 mal gegeben, und war den letzten Abend so besucht als den ersten; auch ist noch nicht der geringste Anschein vorhanden, daß der Zulauf abnimmt, obwohl man sich in der Stadt mit dem Gerede herumträgt, die Directoren der königl. Akademie werden ein Gesuch einreichen gegen ihre Aufführung an den ausländischen Operntagen, wie man sich jetzt ausdrückt. Ich habe bei diesem Succeß 7—800 Pfunde gewonnen, und der Theaterdirector

6) Gay an Swift, 15. Febr. '28. In Swift's Briefwechsel.

Rich hat schon einen reinen Ueberschuß von beinahe 4000.[7]) Heute ist das Bild von Polly, der Heldin meiner Oper, herausgekommen. Sie war zuvor unbekannt, und ist jetzt so gefeiert, daß ich besorge, ihr Ruhm wird den der Oper noch überstrahlen."[8]) Die Besorgniß war nicht ganz ungegründet, denn es entstand ein wahrer Schwindel für die schöne Polly (Miß Fenton, oder Beswick wie ihr eigentlicher Name war). Sie wurde mit Lobgedichten, Schmeicheleien und Bewerbungen bestürmt; ihr Bildniß, ihre Lebensbeschreibung, sogar ihre Anekdoten und Privatgespräche wurden gedruckt. Der Kraftsmann sprach in seiner Ballade auf Polly die Meinung des augenblicklich tonangebenden Haufens aus: keine von allen Bühnenschönheiten komme Polly gleich; wie flach erscheinen Cuzzoni und Faustina, mit ihr verglichen, und wer möge noch den trillernden Senesino hören! was von Prüden und Feinden über sie geschwätzt werde, sei alles Lüge und ausländischer Skandal, von italienischen Klubbs und den Parteigängern Händel's erfunden.[9]) Aber wie wenig hier die Mitwirkung lügnerischer Erfindung nöthig war, sah man einige Wochen spä-

---

7) Die ersten 32 Aufführungen ergaben £ 5351. 15., von denen der Dichter für vier Vorstellungen £ 693. 13. 6. erhielt. Der Aufsatz »Receipts to the Beggar's Opera on its production« in Notes and Queries (London 1849. 4.) I, 178—79 theilt diese Berechnung mit »from the original Accountbook of the manager, C. M. Rich.«

8) Gay an Swift, 20. März '28. In Swift's Briefwechsel.

9) »Polly Peachum.

1. Of all the Belles that tread the Stage,
   There's non like pretty Polly,
   And all the Musick of the age,
   Except her voice, is folly.

. . . .

2. Compar'd with her, how flat appears
   Cuzzoni or Faustina?
   And when she sings, I shut my ears
   To warbling Senesino.

. . . .

6. But these are all invented lies,
   And vile outlandish scandal,
   Which from Italian Clubs arise,
   And partizans of Handel.«

Craftsman v. 13. April '28.

ter. „Der Herzog von Bolton, höre ich, ist mit Polly davon gelaufen. Er hat ihr jährlich £ 400 ausgesetzt so lange es vergnügt hergeht (during pleasure), und bei etwaiger Veruneinigung £ 200.“[10]) Man bedauerte ihre Verführung durch diesen „großen Tölpel“, wie Swift ihn nennt, und mußte sie nach alltäglicher Erfahrung für verloren halten; Henry Carey besang jetzt die „arme Polly“. Aber sie hielt sich klug, und hieß bald darauf Herzogin von Bolton: ein Wechsel, den sie sich beim Beginn der Saison 1727—28 nicht hatte träumen lassen, ebenso wenig als Rich und Gay den Erfolg des sonderbaren Stückes sowie die Entstehung des Wortspieles, die Bettler-Oper mache Rich gay (fröhlich) und Gay rich (reich).

Gay kam mit seinem Rosse so ziemlich vor die rechte, wenigstens vor die beste Schmiede. Er hatte die Farce zuerst den mehr hofmäßigen Schauspielern, Cibber und seinen Genossen in Drury-Lane, angeboten und sich erst, als diese sie zurückwiesen, an Rich gewandt, der ebenfalls „nicht ohne Bedenken und zögernd“ sich zu der Aufführung entschloß. John Rich leitete das neue, von seinem Vater erbauete Theater in Lincoln's-Inn-Fields. Den Unwillen der Patrioten über das unkünstlerische Treiben der königl. Schauspieler in Drury-Lane theilend, nahm er in jugendlichem Ehrgeiz einen hastigen Anlauf zu einer Musterbühne. Die Tragödien sollten wieder zu ihrem Rechte kommen. Gegen die alten Dramaturgen wollte er die Nationalschuld abtragen. „Wie ich höre — schrieben die Zeitungen im Februar '26 — beabsichtigt Hr. Rich, der Eigenthümer des neuen Schauspielhauses, in der Westminster Abtei ein Monument zu errichten zum Andenken des Hrn. Shakespear des Dichters (in memory of Mr. Shakespear the Poet).“[11]) Aber der Jugendrausch war vor den Anforderungen der nackten Wirklichkeit bald verschwunden. Scharfsichtige Beobachter, wie Pope, hatten zwischen ihm und Cibber auch niemals einen erheblichen Unterschied bemerken können. Für Monumente war Geld erforderlich, und für seine Mustertragödien

10) Gay an Swift, 6. Juli '28. In Swift's Briefwechsel.

11) Daily Journal v. 23. Febr. '26. Wörtlich dasselbe steht im British Journal v. 26. Febr., nur die Ehrenbezeichnung »Mr.« vor Shakespeare ist weggelassen.

fand er weder Darsteller noch Zuschauer. Nun sprang er plötzlich zu den Farcen über und war der, welchem auf der Bühne wie im Leben nichts zu toll werden konnte. Er lebte mit seiner Gesellschaft wie der verlorne Sohn oder, um den für seine Zeit so bezeichnenden Ausdruck von Pope zu gebrauchen, wie ein Herzog. Natürlich brachte diese Gesellschaft der Bettler-Oper das herrlichste Verständniß entgegen.

Die Oper verbreitete sich wie ein Lauffeuer und wurde bald in ganz England gespielt. Rich ließ sie, um ihr einen neuen Reiz zu geben, von Liliputanern aufführen, nämlich von lauter Kindern. Der Hofkaplan Dr. Herring, später Erzbischof von Canterbury, hielt eine Predigt gegen das Stück, worauf Swift bei Gelegenheit der Dubliner Aufführung in den stärksten Worten auseinandersetzte, daß Gay mit dieser humoristischen Satire „der Religion und Sittlichkeit einen eminenten Dienst erzeigt“ habe, die denn „wahrscheinlich auch mehr Gutes stiften werde, als tausend Predigten eines so einfältigen, urtheilslosen und feilen Geistlichen.“ Er versichert weiter: „In diesem glücklichen Erzeugniß des Herrn Gay sind alle Charaktere richtig, keiner ist über die Natur, und kaum über die tägliche Praxis, hinaus getrieben. Das ganze System unserer Verwaltung wird uns darin gezeigt, bei welchem niemand mehr seines Lebens noch seines Gutes sicher ist. Auch persiflirt das Stück unsern unnatürlichen Geschmack für italienische Musik, die für ein nordisches Klima und den Charakter unseres Volkes ganz ungeeignet ist, so daß wir mit italienischer Entnervung und italienischem Unsinn überschwemmt werden. Ein alter Herr sagte mir, daß, als vor vielen Jahren ein unnatürliches Laster sich so reißend in London verbreitete, er darin einen Vorläufer der italienischen Opern und Sänger erkannt habe, und daß uns dann zu vollkommnen Italienern weiter nichts fehlen würde, als Gift und Dolch. So schlecht auch jetzt der Geschmack ist, giebt es doch einen Punkt, dessen richtige Berührung stets einer großen Menge Vergnügen bereiten wird, einer so großen, daß selbst die Mißvergnügten, verblüfft oder aus Verstellung, still sitzen, ja mit der Menge Chorus zu machen genöthigt sind. Dieser Punkt ist der Humor, der deßhalb vor dem Witze, der Poesie, der Musik, der Beredsamkeit u. s. w. den Vorzug verdient; denn der Humor wie auch der Geschmack daran ist eine rein natürliche Gabe, von keiner Bildung abhängig, daher

allgemein verbreitet und verstanden. Und dieser Humor ist es, welcher der Bettler-Oper einen so erstaunlichen Succeß verschafft hat.".[12]) Wer jetzt Gelegenheit hätte einer Vorstellung dieser Farce beizuwohnen, würde Swift's Lobrede mit Kopfschütteln lesen. Wie muß daher eine Zeit beschaffen gewesen sein, für welche sie so viel thatsächliche Wahrheit hatte, daß nur Wenige ihr zu widersprechen wagten? Der Hof besuchte die Vorstellung ebenfalls. Walpole bemühte sich, bei seiner Anwesenheit im Theater, mehreren Liedern durch vordrängenden Applaus die Spitze abzubrechen. Wie tief das Ganze ihn dennoch verwundete, wie rachsüchtig es ihn stimmte gegen den Autor, sollte bald offenbar werden.

Gay war plötzlich der Liebling aller, die mit der Verwaltung unzufrieden waren, besonders der Londoner Altstadt, der Leser des Kraftsmann, ja fast des gesammten Volkes. Seine Freunde trieben ihn zu weiteren Schritten. Die Bettler-Oper endete abrupt; eine Fortsetzung schien wohl möglich. Man wollte besonders die poetische Gerechtigkeit in's Werk gesetzt sehen, welcher doch nach den Aeußerungen des Bettlers in dem ersten Stücke nicht Genüge geschehen war; mit andern Worten, man wollte das Stück aus dem humoristisch satirischen Gebiete ganz auf das politisch satirische hinüber ziehen. Indem Gay hierauf einging, verlor er den Standort der glücklichen Mitte, damit aber auch die Möglichkeit eines gleichen oder nur ähnlichen Erfolges. Er nannte das Stück „P o l l y, zweiter Theil der Bettler-Oper". Die ganze Gesellschaft ist nach den westindischen Kolonien verbannt, die Handlung spielt also in Amerika. Die Berührung mit den wilden, aber sittenreinen Indianern giebt vielen Anlaß zu moralischen und politischen Seitenhieben. In der Polly haben wir also gleichsam eine Verschmelzung der Bettler-Oper mit Swift's

---

12) Intelligencer (Dubliner Zeitung, 1729) No. 3. Der einfältige Dr. R i m b a u l t hat kürzlich die erstaunliche Entdeckung gemacht, daß Swift sehr im Irrthum war, wenn er das Werk seines Freundes als eine Satire der ital. Oper betrachtete. »It has been generally said that the Beggar's Opera was intended to ridicule the Italian Opera; an evident mistake, for there is not the slightest attempt to burlesque or parody the Italian dramas« etc. Memoirs of Musick by R. North, edited by Dr. Rimbault. (London, 1846. 4.) p. 131. Das nennt man geschichtliche Einsicht!

Gulliver. Auch das ist Satire, daß Macheath eben von diesen Indianern für neu verübte Räubereien nach Verdienst belohnt d. h. hingerichtet wird. Seine treue Polly heirathet darauf einen indianischen Prinzen. Das Stück ist viel politischer, als die Bettler-Oper, ernster, griesgrämlicher, weniger üppig und anziehend, in seinen 71 Gesängen hauptsächlich auf die italienischen Opern gestützt, wie der Vorgänger auf die nationalen Volkslieder; mehr Drama als Farce, mehr Parteischrift als Drama, und eben deßhalb von einem geringen Bühnenerfolge. Dieses Stück zur Aufführung kommen zu lassen, war ganz unverfänglich, ja hätte den national-musikalischen Fasching am schnellsten zu Ende gebracht. Aber Walpole's Rachsucht verleitete den Hof zu einer höchst thörichten Maaßregel. Spätere Leser haben ihr Erstaunen ausgedrückt, wie Walpole sich durch Polly habe beleidigt fühlen können, die doch anscheinend viel harmloser und weit weniger anstößig sei, als ihr bahnbrechender Vorgänger. Sie vergaßen aber, daß ein Mann wie er die Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen konnte, an dem Verfasser sein Müthchen zu kühlen, und namentlich, daß er der politischen Opposition ihre Freude vergällen wollte, die überall ausjubelte, Gay werde jetzt nachträglich in Polly „poetische Gerechtigkeit üben". Man lese den Kraftsmann vom 1. Februar'29. Das weitere erzählt Lord Hervey in seinen Denkwürdigkeiten, ein gewandter, in alle Vorgänge des Hofes eingeweiheter Mann. „Ein gewisser Gay, ein Poet, hatte eine Balladenoper geschrieben, von der man glaubte, sie ziele ein wenig auf den Hof und ein gut Theil auf den ersten Minister. Sie hatte einen erstaunlichen Erfolg und war so außerordentlich reizend in ihrer Art, daß selbst diejenigen, welche von der Satire am meisten getroffen wurden, es für klug hielten, ihre Empfindlichkeit durch Miteinstimmen in den allgemeinen Applaus zu verbergen. Gay, der diese Satire auf diejenigen, welchen er seine Nichtbeförderung bei Hofe besonders zuschrieb, so erfolgreich fand, machte einen zweiten Theil dazu, weniger gut, aber noch offner satirisch, so daß Sir Robert Walpole sich entschloß, anstatt zu dulden dreißig Abende nach einander als Räuberhauptmann auf der Bühne dargestellt zu werden, das Recht seines Freundes, des Herzogs von Grafton, der damals Hofmarschall war, zu benutzen und die Aufführung zu verbieten. Demnach waren für diesen theatralischen

Kraftsmann alle Schauspielhäuser unzugänglich. Gay entschloß sich nun, das Werk auf Subscription zu drucken. Die Herzogin von Queensberry warf sich zur Beförderin des Unternehmens auf und beredete jeden Sterblichen, der ihr in den Weg kam, darauf zu subscribiren. Einer Dame von ihrem Stande, sprichwörtlich schön und an der Spitze der gebildeten und vornehmen Welt, schämte man sich eine Guinee zu verweigern, obwohl man sich zugleich fürchtete sie zu geben. Ihre Gesuche waren so allgemein und so dringlich, daß sie sogar in die Zimmer der Königin kam, den Saal durchstreifte und selbst die Diener des Königs zur Beisteuer zwang für den Druck eines Dinges, dessen Vorstellung der König verboten hatte. Als der König in den Saal kam und bemerkte, daß Ihre Gnaden es mit drei oder vier Männern in einer Ecke sehr wichtig hatten, fragte er sie, was da vorgehe. 'Was sicherlich angenehm sein müsse — antwortete sie — für Jemand der so human sei wie Sr. Majestät, denn es sei ein Akt der Wohlthätigkeit, und einer solchen Wohlthätigkeit, zu welcher beizusteuern sie selbst Sr. M. noch zu bringen hoffe.' Genug war gesagt um einander zu verstehen." Der König blieb ruhig, aber als sie gegangen war, sandte er ihr den Kammerherrn Stanhope nach, um ihr den Hof zu verbieten. Sie schrieb darauf unterm 27. Februar '29 an den König, sie sehe nun, er wolle solche, welche die Wahrheit redeten, nicht an seinem Hofe dulden. Sie habe von dem Könige und der Königin selbst vernommen, daß ihnen Gay's Schauspiel nicht vorgelesen sei; sie aber wolle sich lieber auf ihr eignes Urtheil verlassen, als auf die Meinung des Herzogs von Grafton, der weder Urtheil noch Treue noch Ehre habe. „Viele sprachen sich bei dieser Gelegenheit über das Verfahren des Hofes tadelnd aus. Was die Herzogin von Queensberry that, war gewiß impertinent; aber man hielt die Art, in welcher es bestraft wurde, für unpolitisch. Ihr Gemahl, der Herzog von Queensberry, legte das Amt eines Admirals von Schottland nieder, obwohl der König ihn gütig und dringend ersuchte in seinen Diensten zu bleiben."[13]) Er würde sein Amt

---

13) Memoirs of the reign of George the Second, from his accession to the death of Queen Caroline. By *John*, *Lord Hervey*. Edited from the orig. MS. by the R. Hon. *John Wilson Croker* (London, 1848. 8. 2 vols.) I, 120—23.

ohnehin aufgegeben haben, wie Gay schreibt, da ihm Walpole's Behandlung unerträglich wurde.

Gay lebte fortan ganz in Queensberry's Familie, und was wir vorhin (S. 191) als vergangen und als durch veränderte Zeiten gelöst bezeichnet haben, den Bund des Adels und der Künstler, sollte man hier noch einmal auf das schönste und innigste sich schließen sehen. Die schönen Briefe sind erhalten, in welchen Gay und die Herzogin, mitunter auch der Herzog, vereint an Swift schrieben. In seinem letzten Briefe an Swift sagt er: „Wenn ich mich hinsetze und die Wahl eines Gegenstandes überlege, um mich mit Schreiben zu unterhalten, finde ich immer, daß ich eine natürliche Neigung habe gegen das Laster zu schreiben, so daß ich mir nicht viel Beförderung versprechen darf.“[14]) Doch hatte er viele Pläne und lebte in behaglichen Umständen, als er — am 4. December '32 starb. „Wir alle haben den Verlust unsers theuren Freundes Gay zu beklagen“, schreibt Arbuthnot an Swift. „Es war ein Balsam für mich, ihn so allgemein betrauert zu sehen, selbst von denen die ihn bloß seinem Rufe nach kannten. Er wurde in der Westminster Abtei begraben gleich einem Peer des Reichs, und der gute Herzog von Queensberry, der ihn wie einen Bruder beweinte, will ihm ein schönes Denkmal setzen lassen.“[15]) Solches geschah auch; Pope machte eine herrliche Inschrift dazu. Und die Herzogin schrieb an Swift: „Wenn etwas Gutes an mir ist, sicherlich, ich lernte es von unserm dahin geschiedenen Freunde durch Vorsprechen, wie Kinder eine fremde Sprache lernen. Es ist unmöglich zu sagen, wie groß der Verlust ist, welchen sein Tod mir verursacht; aber so lange ich meine Erinnerung behalte, wird das Glück, einen solchen Freund gehabt zu haben, mir bleiben.“[16]) Wie sehr diese Sprache aus dem Herzen kam, bestätigte mancher Zug ihres folgenden langen Lebens. Polly gelangte erst nach 48 Jahren (1777) zur Aufführung, als das Geschlecht, welches sich über ihre Entstehung gefreut oder geärgert hatte, rein ausgestorben war. Nur die Herzogin lebte noch, steinalt und doch noch Reste ihrer früheren

14) Gay an Swift, 16. Nov. '32. In Swift's Briefwechsel.

15) Arbuthnot an Swift, 13. Jan. '23. In Swift's Briefwechsel.

16) Katharina, Herzogin v. Queensb. an Swift, 21. Febr. '23. In Swift's Briefwechsel.

Lebhaftigkeit und Schönheit bewahrend, besuchte die wenigen Vorstellungen und starb einige Wochen darauf. Daß Verhältnisse dieser Art zwischen dem adligen Beschützer und dem bürgerlichen Künstler in England so verläßlich, so innig und menschlich würdevoll sind oder doch sein können, ist wohl ein Segen der gemeinsamen bürgerlichen Ordnung, in welcher es Stände giebt, aber keine Kasten. Gay erwarb sich hauptsächlich durch Satiren die Liebe des Volkes, die Gunst vornehmer und geistreicher Menschen und einen Ehrenplatz in der Westminster Abtei; unser Liscow mußte für das harmlose Citat eines Bibelspruches auf die Festung, ohne daß jemand für ihn den Mund aufzuthun gewagt hätte. Was der englische Adel für den kleinsten Classiker seiner Literatur that, würde der deutsche in ähnlicher Lage niemals für den größten gethan haben.

Den dritten und letzten satirischen Feldzug unternahm Alexander Pope. Auch zu diesem war der Plan schon in dem Winter 1726—27 entworfen, als Swift sich in London aufhielt und seine Erfolglosigkeit bei Hofe ihn und die Freunde desto mehr auf das literarische Gebiet zurück drängte. Pope hatte noch ein großes Reich zu erobern, das der unfähigen charakterlosen Scribler und Poetaster, von denen sich einige durch Kriecherei eine Stellung gemacht hatten, deren größere Zahl aber für einige Pfennige ihre Feder an die Regierung oder an schmutzige Verleger verkauft hatte, und deren ruchloses Hungerleben mit ihrer Geistesarmuth im Einklange stand. Er nennt es das Reich der Göttin der Dullneß — (ein unübersetzbares Wort, welches die Begriffe von Dummheit, Armseligkeit und Geistesleere mit denen einer unklugen Tobsucht und vorlauten Geschwätzigkeit verbindet) —, die Bewohner heißen Dunze (Dumm- oder Flachköpfe), und sein episches Gedicht ist betitelt: die Dunciade. Wie überaus volkreich das Land der Dunze war, kann man sich jetzt kaum noch vorstellen. In Pope erstand ihnen allerdings der geeignete Vertilger. Er war keiner der Ihrigen, er war ein wahrer Dichter; er hielt sich von dem Hofe fern, war ein Freund, aber kein Schmeichler des Adels; lebte unabhängig, doch größtentheils von dem Ertrage seiner Werke, und seine Werke hatten einen allgemeinen Erfolg. Sie, die Dunze, beneideten und verleumdeten ihn deßhalb, schrieben Pamphlete unter seinem Namen, und Pasquille ohne Namen gegen ihn.

Er war rachsüchtig, „Auge um Auge, Zahn um Zahn", „Du sollst deinen Freund lieben und deinen Feind hassen", waren ihm theure Grundsätze, und in der Dunciade hielt er allgemeine Abrechnung. Gay hat den Gulliver überholt, schrieb Swift, und Pope wird nun uns beide überholen. Die drei Werke vertrugen sich aber sehr gut neben einander. Pope besingt in drei Büchern, wie Tragödie und Komödie sich umarmten, Farce und Epik eine neue Race zeugten; er führt uns den Troß der Poeten, Scribler und Kritiker vor, und die Höhle in welcher Armuth und Dichtung zusammen lagen. Das Werk wurde nach Jahren erweitert und vollendet, schloß sich also gleichsam erst mit der Zeitrichtung ab, die es episch verherrlicht hat. Es wird uns später wieder beschäftigen; hier sei es nur seiner Entstehung nach und in Beziehung zu den Werken von Gay und Swift aufgeführt. Ohne Frage hat die Dunciade von den dreien die wohlthätigere Wirkung ausgeübt. Dennoch ist die Ansicht in England jetzt nahezu allgemein geworden, die Dunciade sei lediglich oder doch überwiegend ein Erzeugniß persönlicher Rachsucht. Man hat für unedel wie auch für unnöthig erklärt, die kleinen vergessenen Dunze so pomphaft zu verewigen. Möchten doch diese weichherzigen Beurtheiler nur sechs Monate in Pope's Zeit versetzt werden können! Die Dunciade ist durch rachsüchtige Züge entstellt, aber dennoch eine wahre Dichtung, aus einem schöpferischen Gedanken entsprungen, der überall den Nerv der Zeit berührt. Das Dichterische in ihr überwiegt das Persönliche, wie bei Swift die Objectivität der Darstellung die Anspielungen, und bei Gay der Humor die Satire. Die drei ersten Bücher der Dunciade erschienen 1728, das vierte kam erst 1742 heraus.

So war die Bettler-Farce, welche der italienischen Oper und überhaupt der Tonkunst im höheren Sinne für einen Augenblick Halt gebot, ein Glied in der Kette oppositioneller Schriften und mit den größten satirischen Leistungen der englischen Literatur eng verflochten. Die Bedeutung dieser Schriften ist hier, wo keine Literaturgeschichte zu schreiben, sondern nur ihre Einwirkung auf die Zeit anzudeuten war, kurz hervor gehoben. Wir dürfen aber auch die Kehrseite derselben nicht ganz unberücksichtigt lassen.

Es ist merkwürdig, wie arg unsere Satiriker, die hier für Recht,

Wahrheit, Sittlichkeit, Kunst und Volkswohl einstehen, zum Theil die Wahrheit entstellt haben, um einen vorgesetzten Zweck zu erreichen, ja, wie ihnen diese Verdrehung zum Vergnügen, zur andern Natur geworden war. Man mag sich immerhin ergötzen an Swift's Beschreibung der „fürchterlichen Verschwörung die Atterbury's französischer Hund entdeckt habe". Aber Bischof Atterbury's Hündchen Harlequin war in der That (1722) die Veranlassung gewesen, daß die jakobitischen Umtriebe seines Herrn nachweisbar wurden, und dieses hochkirchliche Mitglied der Geistreichen war nun doch wirklich ein Landesverräther. Was Swift im Gulliver (III, Kap. 6), auf dieselbe Sache anspielend, das Werk von Personen nennt, „welche sich in den Ruf tiefsinniger Politiker zu bringen, einer gebrechlichen Verwaltung neue Kraft einzuhauchen, die allgemeine Unzufriedenheit abzulenken oder zu ersticken und ihre Kisten mit eingezogenen Geldern anzufüllen wünschten", war doch weiter nichts, als die durchaus nothwendige und ebenso kluge als energische Wachsamkeit der Regierung gegen jakobitische Wühlereien, welche alle gesellschaftliche Ordnung in Frage stellten. Würden Pope und Swift bei Atterbury's Vergehen an Walpole's Stelle etwas geringeres als Todesstrafe beantragt haben? Aber weil der, den Landesverweisung traf, ihr Freund war, war er ein unschuldiger Dulder. So täuschten und belogen sie vielfach nicht nur die Oeffentlichkeit, sondern auch einander, und sich selbst. Bolingbroke schrieb von Paris aus an Swift, er hätte unermeßliche Summen erschwindeln können, wenn er nur so viel über seine Nachlässigkeit vermocht, zwei Minuten des Tages an Börsengeschäfte zu denken und in der Woche einmal dem großen Law den Hof zu machen [17]): und doch erschwindelte er wirklich solche Summen, konnte es also recht wohl über sich gewinnen, an Börsengeschäfte zu denken und dem großen Law den Hof zu machen! So pries er sich glücklich, durch Begnadigung nach England zurückgekehrt, daß die Insekten, welche ihn zu umschwärmen pflegten so lange er im Sonnenschein stand, alle verschwunden seien seit er im Schatten lebe [18]): und doch, womit anders war sein unfreiwilliger Ruhestand erfüllt,

---

17) Bolingbroke an Swift, Paris, 28. Juli '21. In Swift's Briefwechsel.
18) Bolingbroke an Swift, 1723. Vgl. Mahon II, 62.

als mit durchtriebenen Anschlägen, um aus dem Schatten wieder in die Sonne zu kommen? Es ist für so geniale Männer doch etwas beschämend, daß sie in eitler Selbstbethörung den französischen Hofmaitressen um nichts nachstehen wollten, und das Glück eines tugendhaften, sich keines Vergehens bewußten Gemüthes in der Stille der Einsamkeit ihren Freunden genau so ehrlich und glänzend schilderten, wie z. B. die damalige Geliebte des Herzog-Regenten von Bourbon, Madame de Prie, nachdem sie vom Hofe verwiesen war. Bolingbroke antwortete auf Swift's vorwurfsvollen Brief über gottlose, die Religion verspottende Freigeisterei: „Mit dem Ausdruck esprit fort, Freigeist, werden diejenigen belegt, welche ich als die Pest der menschlichen Gesellschaft ansehe; denn ihr Bestreben ist darauf gerichtet, die Bande derselben zu lösen und dem wilden Thier, Mensch genannt, wenigstens einen Korb vom Maule zu nehmen, da es doch gut sein würde ihm noch ein halbes Dutzend mehr anzulegen" [19]) —: hinterließ aber Traktate und bestimmte in seinem letzten Willen die unverkürzte Herausgabe derselben, in denen die Grundsätze der Freigeisterei mit einer Schlangenberedsamkeit vorgetragen sind, gegen welche die zur selben Zeit entstandenen Wolfenbüttler Fragmente als zahm, pedantisch und trocken erscheinen. Alexander Pope richtete die drei ersten Bücher der Dunciade anfänglich gegen einen Mann, der seine Ausgabe Shakespeare's nicht wollte gelten lassen. Aber diese Ausgabe war mit einer vornehm thuenden Nachlässigkeit hergestellt, über welche wir jetzt lachen, und Theobald, der ihre Fehler aufdeckte, war zum Editor Shakespeare's ungleich mehr befähigt. Auch Richard Bentley, der größte englische Philologe, erhielt einen Schandpfahl in der Dunciade, weil er mit seiner gewöhnlichen Rücksichtslosigkeit von Pope's Uebersetzung des Homer gesagt hatte „Das ist alles recht schön, aber es ist nicht Homer". Und etwas Treffenderes ist niemals gesagt worden. Entstellungen und unedle, ungerechte Vergeltungen solcher Art finden sich in Menge. Auch die Klagen über das Sinken des Nationalwohlstandes hatten zur Hälfte eine unredliche Quelle; der König beschwerte sich mit Recht in seiner Rede zur Eröffnung des Parlamentes 1722, daß so Viele durch ihre Verschwörungen zuerst die

19) Bolingbroke an Swift, 12. Sept. '21. In Swift's Briefwechsel.

Regierung zu besonderen Maaßnahmen nöthigten und den Geschäftsverkehr unsicher machten, hinterdrein aber alles dieses der Regierung zur Last legten. Auch Swift's Flugschriften während der Münzbewegung in Irland (1723), jene so gefeierten Krämerbriefe die mit durchgreifendem Erfolge für die alte Währung Partei nahmen, ruhten auf sophistischer Grundlage. Fast bei Allen, welche das Nationalgefühl aufriefen, darf man voraussetzen, daß ihr Ehrgeiz stärker war als ihr Patriotismus. So schön auch die Aeußerungen des Nationalgefühles sind, selbst des mißleiteten, so haben wir doch schon bei dem Geschrei gegen die Oper die blindeste Voreingenommenheit bemerken können, und voraus gesehen welche rohe Zustände unausbleiblich gefolgt wären, wenn diese Art Patrioten die Leitung der Angelegenheiten in die Hand bekommen hätten. Dasselbe läßt sich hier allgemein anwenden. Unter aufblühenden Völkern gewährt nur innere Wahrhaftigkeit und Ueberzeugungstreue die Kraft zum siegreichen Durchdringen, und verhütet zugleich, daß die Heilmittel schlimmer werden als das Uebel war. Die Engländer waren nun ein solches Volk, welches langsam einer neuen Blüthezeit entgegen schritt. Wir geben uns daher zufrieden, wenn wir sehen, daß die großen schöpferischen Geister, die außer und neben Händel fast in verschwenderischer Ueberfülle vorhanden waren, aber nicht seine richtige Organisation besaßen, wohl ein satirisches und rednerisches Schriftthum von unvergleichlicher Vollendung schufen, im übrigen jedoch ihr Leben wie an der Kette oder wie in der Verbannung hinschleppten. Die Opposition dieser Geistreichen wurde nur bei dieser ihrer persönlichen Lage ein so wirksamer Beitrag zur Gesundung des tief verfallenen Lebens. Ihr Unterliegen war eben ein Zeichen, daß man, wenn auch nicht den richtigen, so doch von zwei Wegen den besseren betreten hatte; denn ein Umschwung nach ihrem Wunsche hätte die Verhältnisse nicht gebessert, sondern gänzlich umgeworfen.

Die Bettler-Oper gab das Signal zu einem allgemeinen Ausbruche musikalisch-dramatischer Rohheit. In den nächsten zwölf Jahren entstanden mehr als hundert Singfarcen ähnlichen Schlages, von denen mir etwa funfzig gedruckt vorlagen. Sie alle hier auch nur dem Namen nach anzuführen, wäre überflüssig; einige wenige werden genügen.

Thomas Walker, der Schauspieler an Rich's Theater welcher den Macheath darstellte, machte sich sofort selbst ein neues Stück zurecht und nannte es die Oper des Quäkers (Quakers Opera, 1728). Es ist der treueste Abklatsch von Gay's Schauspiel. Walker begriff also schnell die leichte Mache, und alle andern Dunze waren nicht weniger gelehrig.

Meister Cibber hätte sich die Haare ausraufen mögen, daß er seinem Theater die Bettler-Oper entgehen lassen, gedachte aber jetzt auf demselben Wege einen neuen Erfolg zu erjagen und sich zugleich in der Gunst des Hofes fester zu setzen. So unternahm er eine moralische Bettler-Oper zu schreiben (Love in a Riddle, 1729), nämlich ein Stück, welches, wie er selbst versichert, Tugend und Unschuld in ein ebenso glänzendes Licht heben sollte, als Gay's Farce die gemeinen Laster und Bosheiten.[20]) Cibber, dieser mit allen Mode lastern befleckte Theaterkönig Dunz der Erste, wie Pope ihn nennt, vergaß aber, daß Jeremias Collier ihn schon vor dreißig Jahren denjenigen beizählte, welche die „Sitten- und Ruchlosigkeit der englischen Bühne" verschuldet hatten, und daß er zufolge eignen Geständnisses alle seine Laster und Thorheiten „lieb hatte und sich niemals von ihnen trennen wollte".[21]) Seine Frechheit wurde in diesem Falle nach Verdienst gezüchtigt. Als die Vorstellung beginnen sollte, fing das Parterre an zu toben und zu schreien; alle Versuche, die Aufregung zu beschwichtigen, waren vergeblich. Endlich trat Cibber hervor, verpfändete sein Ehrenwort, das Stück niemals wieder auf die Bühne zu bringen, sofern man die Vorstellung nur für diesen Abend gestatten wolle. Hiermit erklärte man sich zufrieden, und so endete sein moralischer Versuch.

Was Cibber mißlungen war, griff zur selben Zeit Samuel Johnson aus Cheshire mit besserem Glücke an. Sein Spektakelstück „Hurlothrumbo oder der Uebernatürliche" (Hurlothrumbo, or the Super-natural, 1729), in welchem er selber die Hauptrolle spielte, wie er auch die nöthigen Musikstücke dazu componirte, führt uns auf den Gipfel der Tollheit und Abgeschmacktheit. Keiner war auch nur

20) Cibber, Life p. 199.
21) Cibber, Life p. 17. 19. 424.

einen Augenblick zweifelhaft, daß diese Leistung nicht zu überbieten sei. Ueber die Lichtblitze von Verstand und Geist, welche hin und wieder daraus hervor leuchten, war man nicht weniger verwundert, als darüber, daß ein Mensch sich soweit seines Wesens entkleiden könne, um solchen Wust zu erzeugen. Stücke wie die deutsche „asiatische Banise" sind nichts gegen Hurlothrumbo. Der augenblickliche Zulauf war dem der Bettleroper fast gleich; am 23. April '29 fand schon die funfzigste Vorstellung statt. Johnson wurde der Held und der Narr aller Kaffeehäuser; wenn er in die Säle trat, erscholl ein „Hurlothrumbo", und dann warf er sich in die Brust, ging in der Mitte auf und ab, um sein neues Gewand zu zeigen. Er wurde jetzt von den Walpole's, von der Herzogin von Bedford, dem Herzog von Montague und ähnlichen an die Tafel gezogen. Wer Hurlothrumbo nicht gesehen hatte, konnte für den Augenblick an keiner gesellschaftlichen Conversation theilnehmen. Das Stück ist auch dem Lord Horaz Walpole gewidmet — ein neuer Beweis für seine und seines Bruders Rohheit. In der Zuschrift sagt dieser Mensch: „Es giebt jetzt so viele schöne Dichter in England, als nur jemals zuvor; aber sie wollen nicht schreiben, denn sie sagen, es werde nichts ermuntert, als Lärm und Unsinn"! Byrom, der Verfasser des Epigramms auf Händel und Bononcini (S. 135), dem alle Theaterstücke Unsinn und dumm Zeug waren und der den Hurlothrumbo als einen Spott auf die ganze Klasse ansah[22]), dichtete einen Epilog dazu, in welchem er den Autor zum besten hatte, was dieser aber so wenig merkte, daß er den Epilog selbst recitirte und sich darin am Schlusse zu der Weissagung erhob, Händel selbst werde noch vor ihm weichen müssen, wenn nur die Damen ferner hold zu lächeln geruhten.[23])

---

22) »For my part, who think all stage entertainments stuff and nonsense, I consider this [Hurlothrumbo] as a joke upon 'em all.« Byrom, Remains II, 349.

23) » — something hangs on my prophetic tongue,
I'll give it utterance — be it right or wrong:
Handel himself shall yield to *Hurlothrumbo*,
And *Bononcini* too shall cry — Succumbo.
That's if the Ladies condescend to smile;
Their looks make Sense, or Nonsense, in our Isle.«
Hurlothrumbo p. 60. Byrom, Miscell. Poems I, 215—18.

Wie der Orator Henley in der Schlachterstraße für allen rednerischen, so wurde Hurlothrumbo für allen theatralischen Bombast der nächsten zwölf Jahre das sprichwörtliche Muster. Arbuthnot fand denn auch keine geeignetere Person, unter deren Namen er an Händel eine allgemeine Send- und Anklageschrift richten konnte, als diesen Hurlothrumbo, wovon wir weiter unten hören werden. Johnson war zugleich, und das ist bezeichnend genug, der unsinnigste Götzendiener Bononcini's, der seinen musikalischen Herrn und Meister ungefähr so verehrte, wie Kaliban den betrunkenen Stephan in Shakespeare's Sturm. In einer Scene des Hurlothrumbo läßt er den König folgendermaßen über Bononcini's Oper Astarto reden. „König. O, was kann ein bekümmertes Gemüth schlafen machen? — Offizier. Harmonie. — König. Das ist wahr; während ich Theorbeo besuche, bringe die Musiker zusammen; laß Musik aus Astartus spielen, sie ist das Schmachten der Engel, das Echo des Himmels; und wer will uns den Sinn der Sterblichen offenbaren? Diese Klänge inspiriren die Intellectualität und kräftigen die Seele; sie beleben und bewaffnen den Geist; schwingen zu der höchsten Oeconomie des Universums auf, und locken mich ganz von Sorgen ab; dann drehen sie gar behende die Schlüssel des Paradieses um, sie führen mich von einer Planetenbahn zur andern und lassen mich vermittelst himmlischer Optik den strahlenden Glanz hell leuchtender Welten sehen." Und nach geendigtem Vortrage sagt der König: „Dieser unnachahmliche Klang macht alle meine Nerven kriechen; die singende Harmonie durchbohrt meine Adern; die superlative Süßigkeit der Musik erhebt mich vom Staube zum Tode." Meine Uebersetzung macht den Anspruch wortgetreu zu sein. Johnson übertrug Bononcini's Arientexte in's Englische; der Italiener duldete ihn also, ja hatte ihn sich nach und nach erst heran gebildet. Eine wo möglich noch größere Unehre brachte er über seinen Meister durch die Musik, welche er ihm nachcomponirte, ohne auch nur die Anfangsgründe davon zu verstehen.[24])

---

24) »The Songs in Hurlothrumbo Compos'd by Mr. Saml. Johnson. London, printed for the Author, sold by Dan. Wright at the Golden Bass Violin.« 16 Seiten in Fol.

Die Bettleropern waren zur einen Hälfte Bodensatz italienischer Tonkunst, wie er sich in einer englischen Tonne gestalten mußte, zur andern Hälfte aber Erneuerung volksthümlicher Singweisen und insofern Gegenwirkung gegen dieselbe neue Tonkunst. Bei unbefangener Uebersicht des ganzen Gebietes muß man eine große Bedeutung darin erblicken, daß die britischen Insulaner sich gegen die andringende Tonkunst zu wehren suchten, indem sie alles aufriefen, was sie an eignen Liedern besaßen und ihren ganzen Volksgesang in's Feuer führten. Dergleichen offenbart in der Abwehr immer den Drang zu einer neuen Verschmelzung und höheren Durchdringung der feindlichen Parteien. Das Vorurtheil, die italienische Musik vergnüge nur das Ohr, eine gute englische Melodie auch den Verstand, erhielt sich, bis Händel, nach und nach alle Bahnen künstlerischer Gestaltung durchlaufend, das Räthsel löste. Er nahm diesen Zwiespalt ganz so unbefangen und machtvoll auf, wie er in der Zeit lag, eine Doppelthätigkeit entfaltend, die Allen unerklärlich war, und beide Seiten genau so lange fortführend bis sie naturgemäß ihre höhere Einheit fanden. Der Gang seines Schaffens — die lebensvolle Fülle und Charakteristik seiner späteren, die allgemein schöne, ideale Haltung seiner früheren, die Doppelgestalt seiner mittleren Werke — wird dadurch von selber klar. Etwas Aehnliches wiederholte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Volksgesange, zum Theil als Nachwirkung dieser englischen Bewegung, und fand in Mozart seinen künstlerischen Abschluß.

Die beschriebenen satirisch-patriotischen Werke gewinnen durch ihr Verhältniß zu der allgemeinen Literatur und Geschichte noch eine besondere Bedeutung. Der Drang zur Satire regte sich um 1728 überall, besonders in Deutschland, wo zu dieser Zeit der größte unserer neueren Satiriker, Liscow, anfing, die üblichen rohen Schmähschriften durch geist- und geschmackvolle Polemik auszutreiben. Auch der nationale Zug in dieser Bewegung ging gleichmäßig durch Frankreich und Deutschland. In Frankreich trat Rameau auf und erneuerte die Oper Lully's. Die merkwürdigste und höchste Bildung der Zeit trat in Deutschland hervor. Als das hamburgische und mit diesem das gesammte deutsche Singspiel dem Untergange nahe war, fielen Musikfeinde, Kritiker, Poeten und Theologen unedel darüber

her, um es völlig todt zu schlagen. An sein Wiederaufblühen war für lange Zeit nicht zu denken. Aber mit den Singspielen war nicht die musikalische Kraft der Nation untergegangen, die vielmehr an Stärke, an Geist und Kunstgehalt tagtäglich zunahm. Der edlere Theil deutscher Tonkunst warf sich nun mit ganzer Macht auf das Gebiet, welches allein noch im Herzen der Nation alte tiefe Wurzeln hatte. Dies waren die Gegenstände der heil. Schrift, nicht in freier Auswahl, sondern geknüpft an gottesdienstliche Vorgänge und Bedürfnisse. Die Krone derselben bildete das Leiden des Erlösers: und zu dessen Darstellung wurde jetzt die volle Kraft eingesetzt. Obwohl in seinem Grunde so alt wie das Christenthum, war doch das Bedürfniß, sich der Person des Heilandes liebevoll-innig zu nähern, in nächster Abstammung ein Trieb der Neuzeit. Spener's Richtung, der sogenannte Pietismus, hatte diese Sinnesweise verbreitet und damit anfangs (auch in der Tonkunst) viel Unheil angerichtet. Als aber die pietistische Richtung von der ganzen orthodox-evangelischen Kirche gut geheißen und aufgenommen wurde, seit dem Jahre 1720, war eine reinere und tiefere Auffassung, wenn auch nicht allgemein hergestellt, so doch jedem reinen christlichen Geiste geöffnet, und während Kanzelberedsamkeit und religiöse Dichtung mehr oder weniger in pietistischen Vorstellungen befangen blieben, durfte die musikalische Kunst das christliche Gemüth wieder in seine Rechte einsetzen und auf diesem Grunde den Bund mit der wahren oder, wie Luther sagt, der unsichtbaren Kirche erneuern; wir können auch sagen, sie durfte etwas schaffen, was den Werken der großen deutschen und niederländischen Maler der drei vorauf gegangenen Jahrhunderte an Art und Kunst ebenbürtig zur Seite steht. So trat in der Tonkunst an die Stelle des pietistischen Jesulein der große Schmerzensmann der Evangelien, geschildert durch Schriftwort, Gemeindegesang und freien Ausdruck der Einzelnen, und die innigste Beziehung wie zu einer gegenwärtig nahen Person war darin von selbst gegeben. Das größte Werk dieser Art ist die Matthäuspassion von Bach (1729), die auch genau in diese Zeit fällt, welche in der italienischen Oper gleichsam einen allgemeinen Riß verursachte. Das musikalisch Volksthümliche derselben liegt in den Chorälen, die größtentheils wie einfacher Kirchengesang auftreten, nur durch künstliche Harmonie vermittelt. So

gehört ein Werk, welches ganz allein zu stehen scheint und in seinem, alle ähnlichen Versuche weit überwiegenden Kunstgehalte auch wirklich allein steht, dennoch durchaus in eine Zeit, die das Andringen der universal angelegten, aber ausschließlich noch in italienischem Gewande auftretenden Tonkunst nicht nur durch die kräftigsten nationalen Regungen zurück zu drängen, sondern auch durch möglichst vollendete Ausbildung der einheimischen Kunstanlagen zu ersetzen, ja zu überbieten suchte. Auf ihre edelste und kunstwürdigste Seite gesehen, wird man daher diese Epoche immer nach der Matthäuspassion von Bach zu bezeichnen haben. Die Einwirkung des in Deutschland neu erweckten religiösen Lebens auf England trat jetzt zuerst vereinzelt in den Gebrüdern Wesley hervor, wurde aber später für die Oeffentlichkeit von größter Bedeutung. Und so haben wir den Ursprung alles Guten und Schlechten, alles Rohen und Edlen angedeutet, was in den nächsten Jahren auf den Schauplatz tritt. Gewühl und Kampf werden sehr groß, das Beste wird oft hart bedrängt: aber das erhabene Ziel und seine endliche Erreichung entschädigen für Alles.

3.

Zweite italienische Reise. Neue Opernakademie.

1728—1733.

Orpheus, sagt die Fabel, sang in freier Natur, und alle Thiere kamen voll Verwunderung herbei gelaufen. Ihm konnte dieses Publikum wenig behagen, da sein eigentlicher Zweck auf die Gemüthsbildung sittlicher Wesen gerichtet war. Eine Gemme aus dem Alterthum zeigt ihn auch von heiligem Schrecken ergriffen, indem die Thiere auf ihn eindringen und, seine kunstvollen Töne mit ihrer Nationalmusik beantwortend, den Kunstgenuß in einen Naturgenuß zu verwandeln suchen. Etwas ähnliches empfand der „Orpheus seiner Zeit", als die Festtage der musikalischen Bettler ihren Anfang nahmen.

Arbuthnot, der doch als inniger Freund Gay's nach der Gegenseite hin keineswegs die Grenze des Tadels zu überschreiten geneigt war, sagt dasselbe, nur mit andern Worten. Als Händel's Oper Siroe gegeben wurde und sich das Theater immer mehr leerte, schrieb er: „Nichts muß den wahren Liebhaber der Musik mehr verwundern, als die Vernachlässigung, in welche die italienische Oper gegenwärtig verfallen ist, und ich kann nicht umhin dies für einen außerordentlichen Beweis des wankelmüthigen Temperaments der Engländer zu halten, eines Fehlers, welchen sie immer ihren französischen Nachbaren aufzurücken bereit sind, an welchem sie indeß ein eben so gutes Anrecht haben .... Die Bettler-Oper betrachte ich als einen Probirstein des britischen Geschmackes, und so hat sie denn auch richtig unsre wahren Neigungen offenbart, welche, wie künstlich sie auch eine

zeitlang verborgen werden, doch über kurz oder lang immer wieder hervor brechen. Man kennt Aesop's Erzählung von der Katze, die auf Bitten ihres Geliebten in eine schöne Frau verwandelt wurde und doch das Mausen nicht lassen konnte. Unser englisches Publikum ist nun zu seiner Katzennatur zurückgekehrt, auf welche Wandlung verschiedene Kundgebungen der Gallerie schon seit längerer Zeit genügend hindeuteten. Und da man sich so offen erklärt hat, wünsche ich nur, man möge nicht denken, daß sich die Gestalt der schönen Frau nach Belieben wieder annehmen lasse, sondern man möge nun auch an der Kunst des Miauens sein Genüge haben. Ich für mein Theil denke nicht, daß es für die wahren Liebhaber der Musik ein Verlust sein würde, wenn alle jene falschen Freunde, die bisher bloß die Mode nachahmten, sie verließen; vorausgesetzt unsre italienischen Opernaufführungen könnten so geleitet werden, daß sie ohne dieselben zu bestehen vermögen. Wir könnten uns dann eines Vergnügens erfreuen, frei von jenen Störungen, welche in den englischen Theatern so häufig losbrechen, ohne Rücksicht auf die Schauspieler, ja ohne Respect vor dem anwesenden Hofe. Und kurzum, mein Trost ist, daß, wenn auch die vielen Abläufer uns zwingen werden hinfort die Opern nach unsern Mitteln einzurichten und von der gegenwärtigen Vollkommenheit der Ausführung abzustehen, uns dann doch wenigstens gegönnt sein wird sie ohne Unterbrechung zu hören." [1])

Diese Vorschläge fanden so ziemlich allgemeinen Anklang und kamen auch wesentlich zur Ausführung. Noch während der Vorstellungen (am 3. April '28) berieth man „Maaßnahmen zur schnellen Abtragung aller Schulden". Im Mai wurden allerlei Pläne zur Fortsetzung der Opern entgegen genommen und geprüft, und in der allgemeinen Conferenz am 5. Juni kam die Sache vorläufig zum Abschluß.[2]) Die vorgeschlagene neue Zeichnung von £ 50,000 wurde

1) London Journal v. 23. März '28. Vgl. Burney, History IV, 333. Der Aufsatz ist nicht unterzeichnet, aber Burney's Angabe, aus der Ueberlieferung geschöpft, ist sicherlich gegründet.

2) »The general court of the R. Academy of Musick stands adjourn'd till eleven o'clock on Wednesday the 5th of June instant, in order to consider of proper measures for recovering the debts due to the Academy, and discharging what is due to Performers, Tradesmen, and others; and also

wenig unterstützt; doch fand auch keine Auflösung der bisherigen Gesellschaft statt, sondern der Hofmarschall ließ die für die Neuwahl des Verwaltungsausschusses statutenmäßig bestimmte Herbstconferenz auch diesmal abhalten.[3]) Eine neue und zwar, so viel ich weiß, die letzte Versammlung fand im Januar des folgenden Jahres statt, welcher weitere Vorschläge zur Fortsetzung der Opern vorgelegt wurden.[4]) Hiermit löste sich gewiß die alte Gesellschaft auf, und der theatralische Nachlaß derselben wie auch das Opernhaus gelangte zur Verwendung für die neue Akademie in Heidegger's Besitz. Der König zahlte nach wie vor jährlich £ 1000. Daß sich eine neue Akademie zur Unterstützung italienischer Opern bildete, ist gewiß, aber ebenso gewiß ist auch, daß sie von der früheren wesentlich abwich. Der ganze umständliche, kostspielige, pomphafte Verwaltungsrath wurde beseitigt. Man wußte, daß kein Geldgewinn zu erzielen war und fand daher auch die Erneuerung der musikalischen Börse überflüssig. Jeder sah nachgerade ein, daß alles Gesellschaftswesen bei der Kunst, und so auch bei der Oper, sich darauf beschränken müsse, ihr einen von Zeitumständen unbehelligten Fortgang zu sichern. Die neue Akademie bestand daher eigentlich nur aus Mitgliedern, welche sich zu einer mehrjährigen Subscription verpflichteten, im übrigen jedoch

---

to determine how the Scenes, Cloaths, &c. are to be disposed of, if the Operas cannot be continued. N. B. All the Subscribers are desired to be present, since the whole will be then decided by majority of the votes.« London Gazette v. 1. Juni '28.

3) »The time appointed by the Charter of the R. Academy of Musick for chusing a Deputy-Governour and Directors to the said Academy being on the 22d of November in each year, or within fourteen days after; notice is hereby given, that a general court, by order of the Governour of the s. A., will be held at twelve o'clock on Friday next, being the 6th instant, at the usual place in the Hay-Market.« London Gazette v. 3. Decbr. '28.

4) »The Governour of the R. Academy of Musick doth hereby order notice to be given to the several Subscribers, that a general court of the said Academy will be held at eleven o'clock on Saturday next, the 18th instant, at the usual place in the Hay-Market, in order to consider some proposals that will then be offered for carrying on Operas; as also for dispersing of the effects belonging to the said Academy.« London Gazette v. 14. Jan. 28/29.

weder Tonsetzer noch Sänger verschrieben, weder die Werke bestellten noch die Aufführungen bestimmten.

Das Unternehmen ging wesentlich vom Hofe und von dem zum Hofe sich haltenden Adel aus, die technische Leitung gelangte folglich in die Hände derjenigen, welchen man hohen und höchsten Ortes Vertrauen schenkte. Dieses Vertrauen brachte nun zwei Männer zusammen, die nichts mit einander gemein hatten, als den Anfangsbuchstaben ihrer Namen und die natürliche Verwandtschaft der Extreme, nämlich Händel und Heidegger. Händel hatte alles Musikalische zu leiten; die Verwaltung des Theaterwesens blieb in Heidegger's Hand, dessen Geschick bei der alten Akademie hinreichend erprobt schien und dem jetzt der ganze Hausrath des Theaters gehörte. Männer von zarterem Gewissen konnten diese vom Hofe und Adel beliebte und durch sie eingeleitete Verbindung nicht ohne Kopfschütteln betrachten. Zu ihnen gehörte Arbuthnot, der im Jahre 1728 die satirischen Angriffe seiner Freunde durch „die Maskerade", ein Spottgedicht auf Heidegger, unterstützte und in der Zuschrift desselben den großen Mann also anredete: „Eine Gabe der Natur, die Sie in nicht geringem Grade besitzen, ist das bescheidene Selbstvertrauen, welches Sie bei allen Ihren Handlungen unterstützt. Gewiß, eine große Gabe! Denn ich habe noch immer bemerkt, daß eine eiserne Stirne die Taschen mit Gold füllt. Wegen dessen, was die Menschen Tugenden nennen, will ich Sie nicht becomplimentiren, da Sie so weise sind, dieselben vor der Welt verborgen zu halten. Fern sei es daher von mir, sie zu verkünden, um so mehr weil es Dinge betrifft, auf welche Sie durchaus keinen Anspruch machen."[5]) Aber weder diese prosaische Epistel, noch die poetische Darstellung, Heidegger sei (was schon sein abscheuliches Gesicht offenbare) ein Sohn der Hölle und herauf gesandt, die Menschen in die tollste Genußsucht zu stürzen, vermochte seinen Einfluß zu brechen. Er schien unsterblich und jenen dämonischen Gestalten gleich zu sein, welche wohl durchbohrt, aber

---

5) »The Masquerade. A Poem, inscrib'd to C[oun]t H[ei]d[e]g[ge]r. By Lemuel Gulliver, Poet Laureat to the King of Lilliput. J. Roberts. Price 6 d.« Erschien im Januar 1728. (Monthly Catal. No. 57 p. 7.) Arbuthnot, Miscell. Works II, 5—18.

nicht tödtlich getroffen werden können. Dem Adel war er zu allen Gelüsten ein williges und geschicktes Werkzeug. Ehrgefühl stand ihm niemals hindernd im Wege. Er war der häßlichste Mann seiner Zeit. Nach Pope's Bemerkung in der Dunciade war indeß zwischen ihm und einer Eule noch ein gewisser Unterschied, und um das Wesen aufzusuchen, welches diese Mittelstufe einnehmen mochte, verwettete Lord Chesterfield eine bedeutende Summe. Endlich fand man in einem Schmutzwinkel Londons ein altes Weib, dem anfangs eine noch größere Häßlichkeit zugesprochen wurde; als aber Chesterfield den Hut dieser Person auf Heidegger's Haupt drückte, war die Wette entschieden und Heidegger's Vorrang fernerhin über allen Zweifel erhaben. In den Gesellschaften der Vornehmen spielte er den Lustigmacher. Einmal, als man ihn, wie gewöhnlich, trunken gemacht und in einen tiefen Schlaf gebracht hatte, wurde eine Maske von ihm genommen, nach welcher man bei der nächsten Maskerade eine andere Person ganz in Heidegger's Gestalt gekleidet auftreten ließ, deren Anordnungen zuerst viele Verwirrung verursachten, bis sich endlich die beiden Heidegger begegneten und zum allgemeinen Vergnügen das Räthsel lösten. Heidegger raffte jährlich £ 5—6000 zusammen und brachte sie auch wieder durch; er erklärte die Engländer für die reichste und die Schweizer, zu denen er gehörte, für die gescheuteste Nation. Niemand übertraf oder erreichte ihn an decorativem Geschick. Ueber Heidegger's Charakter und Abenteuer lächelte Händel; sie bezeichneten ihm die Grenze, wieweit er mit dem Manne gehen konnte, und er stipulirte seine Verträge mit ihm so genau, daß man niemals von Mißverständnissen und unliebsamen Erörterungen zwischen ihnen gehört hat. Sittliche Bedenken hatte Händel nicht gegen ein rein sachliches, von aller Kameradschaft freies Zusammenwirken mit diesem Manne; denn das Schönthun mit seiner eignen Vortrefflichkeit, wie es in dem Pope'schen Kreise üblich war, fehlte ihm gänzlich, und die Bühne wollte und mußte er unter allen Umständen für die musikalische Kunst offen halten. Es war ihm daher ganz gleichgültig, daß man sagte, er und Heidegger regierten die vornehme Welt.[6])

6) »In days of old when Englishmen were Men,
Their Musick like themselves, was grave, and plain; ....

Es handelte sich nun zunächst um Gewinnung tüchtiger Sänger. Anfangs suchte man die abgegangenen Größen, namentlich Senesino und die beiden Damen festzuhalten und sandte ihnen Heidegger nach, nicht bedenkend, daß sie jetzt noch spröder thun würden, denn jemals zuvor.

Darauf mußte Händel sich entschließen für sich selber zu werben, und so trat er im Spätsommer 1728 seine zweite italienische Reise an. Der 74jährige Steffani begleitete ihn und ließ sich in Ottoboni's Akademie noch als Sänger hören, wie wir schon früher (I, 353) berichtet haben. Es war eine vergnügliche, auch in künstlerischer Hinsicht sehr ergiebige Fahrt. Händel sah das Wirken der „neuen Schule" in ihrem eignen Lande, hörte in Venedig, Rom, Mailand und anderswo die Werke der Porpora, Vinci, Pergolesi, Hasse und des jüngeren Nachwuchses, prüfte die Sänger, las die neuen Operndichtungen von Metastasio, der plötzlich alle seine Vorgänger überstrahlte, und nahm alles, was ihm von Texten und Partituren gefiel, mit nach England. Ihm und Steffani konnte das Hinneigen des neuen Italien zu einer einseitigen, verflachenden, der Kunst in ihrer Tiefe und Mannigfaltigkeit nicht zu ihrem Rechte verhelfenden Richtung nicht

---

In Tunes from Sire to Son delivered down.
But now, since Britains are become polite, ...
Since Masquerades and Opera's made their entry,
And *Heydegger* and *Handell* rul'd our Gentry;
A hundred different Instruments combine,
And foreign Songsters in the Concert join, ...
And give us Sound, and Show, instead of Sense.«

Harlequin-Horace, or the art of modern Poetry, p. 28—30. Auch der Bombast der Schauspieler wird in dieser Satire gegeißelt. Ein Musterdarsteller der Tragödien an Rich's Theater müsse rasen und brüllen wie weiland der italienische Bassist Boschi:

»But he that would in Buskins tread the Stage,
With Rant and Fustian must divert the age,
And Boschi like be always in a rage.« p. 33.

Die wahre Kunst (nämlich die poetische) könne nicht mehr verstanden werden, wenn, wie er sagt,

»When smooth Stupidity 's the way to please;
When gentle H[andel]'s Singsongs more delight,
Than all a Dryden or a Pope can write.« p. 36.

entgehen. Auch der alternde Cardinal Ottoboni verengte sich mehr und mehr, denn ihm gingen jetzt Marcello's Psalmen über Alles.

Händel betrachtete sich als Unterthan des englischen Monarchen und suchte eine Ehre darin, solches vorkommenden Falls zu bethätigen. „Bei seiner Ankunft in Rom empfing er eine sehr freundliche und verbindliche Einladungszuschrift vom Cardinal Colonna, worin ihm ein sehr schönes Bildniß Sr. Eminenz versprochen wurde. Aber als er vernahm, daß sich der Prätendent bei dem Cardinal aufhielt, lehnte er klüglich sowohl die Einladung als das Gemälde ab."[7]) Jakob der Prätendent war ebenfalls ein leidenschaftlicher Musikliebhaber.

Händel war mit Franz Colman, dem englischen Gesandten zu Florenz, und mit dem englischen Consul und Banquier Joseph Smith in Venedig befreundet. Der letztere, vermählt mit der gefeierten Tofts, welche um 1710 die größte englische Sängerin war, und Besitzer einer berühmten Sammlung von Büchern, Gemälden und Alterthümern, vermittelte Händel's Correspondenz mit der Heimath. Wir entnehmen dies aus einem Briefe an Michaelsen, in welchem Händel das Verlangen, die nun erblindete Mutter und die Freunde zu sehen, als einen der Hauptbeweggründe seiner Reise angiebt und sein Eintreffen in Halle zum Juli ansagt.

»a Venise ce 11de Marſ 1729.

Monſieur

et tres Honoré Frere

Vous trouverez par la lettre que j'envoye icy a ma Mere que j'ay bien obtenu l'hoñeur de la Votre du 18 du paſſé.

Permettez moy que je Vous en faſſe particulierement mes remerciments par ces lignes, et que je Vous ſupplie a vouloir bien continuer de me donner de tems en tems Vos cheres nouvelles pendant que je me trouve en voyage par ce pais cy, puisque Vous ne pouvez pas ignorer l'intereſt et la ſatisfaction que j'en prens. Vous n'avez qu'a les addreſſer toujours à Mr Joſeph Smith Banquier à Veniſe (coṁe j'ay deja mentioñé) qui me les enverrà aux divers endroits ou je me trouverai en Italie.

7) Mainwaring, Memoirs p. 113.

Vous juge bien, mon tres Honoré Frere, du Contentement que j'ay eu d'apprendre que Vous Vous trouviez avec Votre Chere Famille en parfaite santé, et je Vous en souhaite du meilleur de mon Coeur la Continuation. la pensée de Vous embrasser bientôt me donne une vraye joye, Vous me ferez la justice de le croire. je Vous assure que c'a eté un des motifs principales qui m'a fait entre prendre avec d'autant plus de plaisir ce Voyage. J'espère que mes desirs seront accomplis vers le mois de Juillet prochain. En attendant je Vous souhaite toujours comble de toute prosperité, et faisant bien mes Complimens a Madame Votre Epouse et embrassant Votre Chere Famille je suis avec une passion inviolable Monsieur

et tres Honoré Frere

Votre

tres humble et tresobeissant

Serviteur

George Frideric Handel.

A Monsieur

Monsieur Michaelsen

Conseiller de Guerre de Sa Majeste Prussiene.«[8])

Händel war schon im Juni in Halle. Der nächste Brief seines Schwagers nach Venedig enthielt die betrübende Nachricht, daß seine alte Mutter von einem „heftigen Schlagfluß" betroffen sei, „welcher ihr die gantze rechte Seite nebst der Zunge lähmete." Es schien wenig Hoffnung zur Genesung vorhanden, und nun eilte er, sie noch einmal zu sehen; auch segnete Gott die Sorgfalt der Aerzte dergestalt, „daß sie sich von diesem harten Lager ziemlich wieder erhohlen und auf der Welt mit dem alten Jacob noch die Freude haben konte, ihren eintzigen Herrn Sohn, welcher auf seiner Rückreise von Italien, mense Junii des 1729. Jahres alhier eintraff, zu sprechen. Also überwand sie durch GOttes Gnade nach einigen Wochen dieses schwere Lager so weit, daß sie mit Hülffe eines Stabes von einer Stube in die andere, obwohl kümmerlich, gehen konte." Das Wiedersehen war er-

8) Ein Quartblatt ohne Siegel. Im Besitz des Hrn. Dr. Senff.

schütternd, die alte Mutter hatte das Gesicht verloren und konnte die geliebten Züge ihres einzigen noch lebenden Kindes, ihres berühmten herrlichen Sohnes, nur noch betasten, nur noch seine Stimme hören. Und so schieden sie auch in dem Gefühle, daß sie hier einander nicht wieder begegnen sollten. Im October des folgenden Jahres befiel sie „eine außerordentliche Mattigkeit", und „diese bey alten Leuten gar bekante Krankheit, welche man marasmum senilem zu nennen pfleget", war nicht zu heben. Nach einem Siechthum von elf Wochen verschied sie am dritten Weihnachtstage, am 27. December 1730, „Abends gegen fünf Uhr", sanft, schmerzlos und gottergeben, nachdem sie „etwas weniges wegen ihrer Beerdigung" angeordnet, „von den Ihrigen völligen Abschied" genommen und „ihren abwesenden Sohn nochmahls der väterlichen Vorsorge des Allerhöchsten" empfohlen hatte. Sie brachte ihr Leben auf 79 Jahre 10 Monate 19 Tage, und wurde am zweiten Januar 1731 begraben. Ihr Beichtvater, Consistorialrath Johann Georg Francke, hielt ihr eine würdige Denkrede, welcher obige Mittheilungen entnommen sind. Auch der Hinterbliebenen gedenkt er darin rühmend und tröstend. „Ich habe zuerst meine Gedanken auf den abwesenden einigen Herrn Sohn gerichtet, einen Mann, welchen nicht allein Se. Königl. Majestät von Groß-Brittanien, sondern auch mehrere hohe Häupter in unterschiedenen Reichen und Landen, wegen seines ungemeinen Erkentnisses und Erfahrung in der Music, Ihrer besondern Gnade würdig achten, dessen Namen sein Vaterland ehret, und alle Kenner dieser schönen Wissenschafft hoch halten. Es hat die kindliche Liebe gegen Seine Frau Mutter, den Herrn Sohn mehr als einmal aus Engeland anhero nach Halle gezogen, und, wenn Er auch abwesend gewesen, denselben dahin vermogt, zu deren reichlicher Versorgung alles zu veranstalten und Sie des von GOtt Ihm geschenckten Segens wol geniessen lassen. Gewiß, GOtt kan und wird diese kindliche Liebe nicht unvergolten lassen. Es wird ihrer gedacht werden in der Noth." Wann Händel's Mutter erblindete, wird nicht genau bestimmt, sondern nur gesagt, daß „ihre Augen vor einigen Jahren dunckel worden".[9]) Vermuthlich

9) „Die Wohlthaten, welche GOtt, durch einen seligen Todt, an seinen Gläubigen thut und sie dadurch erwecket nach denselben zu verlangen, Wurden in dem,

also im Jahre 1728. Sie fand ihre Ruhestätte in dem Gewölbe Nr. 60 (s. I, 56) an der Seite ihres Gemahls; der leider nicht mehr erhaltene Denkstein war mit einer langen Inschrift geziert.[10])

Von den Briefen, die Händel auf Anlaß des Abscheidens seiner Mutter nach Halle richtete, sind zwei erhalten; der erste von ihnen, zwei Monate nach dem Sterbefalle geschrieben, muß uns als der einzige noch vorhandene deutsche Brief Händel's und als ein Denkmal

---

der weiland Wol-Edlen, Hoch-Ehr und Tugendbelobten Frau, FRAU Dorotheen Taustin, des weiland Wol-Edlen und Wolfürnehmen Herrn, Herrn George Händels ... hinterlassenen Frau Witwe ... gehaltenen Leichen-SERMON vorgestelt von Johann George Francken, Königl. Preußl. Consistorial-Rathe ... Halle, druckts Johann Grunert, Universitäts- und Raths-Buchdrucker." 28 Seiten in Fol. Im Besitz des Hrn. Dr. Senff.

10) Diese lautete nach der etwas lückenhaften Abschrift des verst. Buchdruckers Joh. Christian Hendel:

„Zur sichern Ruhestätte hat der vormalige H. F. S. M. auch Churf. Brandenburg. geheimder Cammerdiener, auch Leib-Medicus, auch 40jähriger Amts-Chirurgus

Herr Georg Händel

1674. diesen halben Bogen für sich und die Seinigen zum Erbbegräbniß erkaufft und diesen Stein zum Andenken hieher setzen lassen. Ist geboren hier in Halle von Hn. Valentin Händel, Rathverwandter, 1622. den 24. Sept. Sich verheirathet, 1643. mit Frau Annen, geb. Kattin, so Ao. 1682. den 9. Oct. selig verstorben, und hier bis zur fröhlichen Auferstehung in ihrer Gruft in Gott ruhet. Hat in 40jähriger Ehe mit ihr erzeuget 3 Söhne und 3 Töchter: als Dorothea Elisabet, Gottfried L. M., Christoph, der in der Jugend verstorben, Anna Barbara, Karl H. F. S. Weissenfels. Kammerdiener, Sophien Rosinen; davon erlebet als Großvater 28 Kindes-Kinder u. 2 Kindes-Kindes-Kinder.

An. 1683. den 23. April sich zum zweiten Mal verheirathet mit Jungf. Dorotheen Taustin, Herrn Georg Taust, Senioris, wohlverdienten Predigers zu Giebichenstein eheleibliche Tochter, in welcher Ehe er erzeuget 1 Sohn [? zwei Söhne], Georg Friedrich, und [zwei Töchter] Dorotheen Sophieen, Johanna Christiana. Ist im wahren Glauben an [Gott] und an das theuere Verdienst seines Erlösers Jesu Christi 1697. den 11. Febr. selig verstorben, und ruhet sein Körper allhier bis zur fröhlichen Auferstehung aller Gläubigen.

Welche auch [erwarten] die allhier verscharrten Gebeine seiner hinterlassenen Wittwe Frau Dorothea, geb. Taust, als welche ihrem Eheherrn nach geführtem 33jährigen Wittwenstande 1730. den 27. Decbr. der Seele nach in die seel. Ewigkeit nachgefolget."

Von Hrn. Otto Hendel mir gütigst mitgetheilt. Auch bei Förstemann (Händel's Stammbaum S. 9) gedruckt.

seiner christlichen und kindlichen Einfachheit besonders theuer sein. Erfüllt von der reinsten und edelsten Gesinnung, ist er leider ganz in dem umständlichen, unbehülflichen, unreinen Deutsch damaliger Tage abgefaßt, und lautet buchstäblich:

»London den $\frac{11}{12}$ February 1731

Monsieur

et tres Honore Frere.

Deroselben geEhrtestes vom 6 January habe zurecht erhalten, woraus mit mehreren ersehen die Sorgfalt die Derselbe genommen meine Seelige Fr. Mutter geziemend und Ihrem letzten Willen gemäß zur Erden zu bestatten. Ich kan nicht umhin allhier meine Thränen fließen zu lassen. Doch es hat dem Höchsten also gefallen, Deßen heyligen Willen mit Christlicher Gelassenheit mich unterwerffe. Ihr Gedächtniß wird indeßen nimmer bey mir erlöschen, biß wier nach diesen Leben wieder vereiniget werden, welches der Grundgütige Gott in Genaden verleyhen wolle.

Die vielfältige Obligationes so ich meinem HochgeEhrten HEn Bruder habe vor die beständige Treüe und Sorgfalt womit Derselbe meiner lieben Seeligen Frau Mutter allezeit assistiret werde nicht mit Worten allein sondern mit schuldiger Erkäntlichkeit zu bezeügen mir vorbehalten.

Ich verhoffe daß Mhhhl Bruder mein letzteres so in Antwort auff deßen vom 28 Decembris a. p. geschrieben, mit den Inlagen an den HEn Cosistorial Rath Franck und HEn Vetter Diaconus Taust wird zurecht erhalten haben. Erwarte also mit Verlangen Deßen HochgeEhrteste Antwort, mit angeschloßener Notice wegen der auffgewandten Unkosten, wie auch die gedruckte Parentation und Leichen Carmina. Indeßen bin sehr verbunden vor das letzt überschickte herrliche Carmen welches als ein hochgeschäztes Andencken verwahren werde.

Uebrigens Condolire von Hertzen Mhhhl Bruder und Deßen HochgeEhrteste Fr. Liebste wegen des sensiblen Verlusts so Sie gehabt durch das Absterben Dessen Herrn Schwagers und bin sonderlich durch dessen Christmässige Gelassenheit erbauet. Der Höchste erfülle an uns allen dessen trostreichen Wunsch, in Deßen allgewaltigen Schutz meinen HochgeEhrten HEn Bruder mit Dero gesamten

liebwehrtesten Familie empfehle, und mit aller ersinlichen Ergebenheit verharre

Ewr. HochEdl.

Meines HochgeEhrtesten Herrn Bruders

treshumble et tresobeissant

Serviteur

George Friedrich Händel.

A Monsieur

Monsieur Michael Dietrich Michaëlsen

Conseiller de Guerre de Sa Majeste Prussienne

a

Halle

en Saxe.« 11)

Der zweite Brief, aus dem Sommer desselben Jahres, ist wieder französisch.

»a Londres ce $\frac{10 \text{ d'Aout}}{30 \text{ de Juillet}}$ 1731

Monsieur

et tres Honoré Frere.

Je vois par la Lettre que Vous m'avez fait l'honneur d'ecrire du 12 Juillet. n. st. en Reponse a ma Precedente, et par la Specification que Vous y avez jointe, combien de peines Vous avez prises a l'occasion de l'Enterrement de ma tres Chere Mere.

Je Vous suis d'ailleurs tres obligé des Exemplaires de l'Oraison Funebre que Vous m'avez envoyés et aux quels Vous avez voulu joindre un fait pour feu mon Cher Pere; .... [Lücke] .... Mr. Sbüelen.

Je sçaurai apres m'acquitter en partie des obligations que je Vous ai.

En attendant je Vous supplie de faire bien mes Respects et Compliments a Madame Votre Chere Epouse, a ma Chere Fil-

11) Zwei Quartblätter; Ränder und Siegel schwarz. Im Besitz des Hrn. Dr. Senff.

ſeule, et au reſte de Votre Chere Famille, et d'etre tres perſuadé Vous même, que je ſuis avec une paſſion inviolable

Monſieur

et tres Honoré Frere

A Monſieur Votre

Monſieur Michael Michaëlſen .... [Lücke] ....

Conſellier de Guerre de Sà Majeſté Pruſſienne

à

Halle

en Saxe.«[12])

Händel hat ſeinen Dank gegen Michaelſen in Worten und Thaten überreichlich ausgedrückt. Deſſen Tochter Friederike, das einzige Kind ſeiner Schweſter, ernannte er zur Haupterbin ſeines Vermögens. Bei allem Guten, was er ſeinen Verwandten erzeigte, handelte er völlig uneigennützig. Friederike war ein aufblühendes Mädchen, ſo hervorragend aus ihrer Umgebung, daß ſie ſich von den vornehmſten Männern ihrer Vaterſtadt umworben ſah, und beſaß die ganze Liebe ihres Onkels. Sie in die Londoner große Welt einzuführen, wäre dieſem ein Leichtes geweſen; ſchon als „Nichte Händel's" würde ſie Aufſehen erregt und ſodann auch auf den Onkel ein intereſſantes Licht zurück geworfen haben, und für alle Fälle hätte ſie ihm eine Art Häuslichkeit bereiten können. Aber ſie deßhalb aus ihrem harmlos beſchränkten Kreiſe heraus zu heben, iſt ihm niemals in den Sinn gekommen. Er erhöhte das Glück der Seinen, wie überhaupt derjenigen, die er lieb hatte, indem er auf ihre Vorſtellungen, ihre Wünſche, ihr Behagen theilnehmend und helfend einging. Sein reiner und freier Sinn ließ ihn dieſen einzig richtigen Weg einhalten zu einer Zeit, in welcher das Familienleben in allen vornehmen und künſtleriſchen Kreiſen innerlichſt erſchüttert und verwahrlost war. Der Gotteslohn, den ihm Paſtor Francke für ſeine fromm erfüllte Kindespflicht verhieß, beſtand nun hauptſächlich in der reichen Fülle

12) Ebenfalls zwei Quartblätter u. ſ. w.; ſ. die vorige Note. Dies iſt der letzte von Händel's erhaltenen Briefen an Michaelſen. Die beiden Lücken ſind verurſacht durch das Herausſchneiden ſeines Namens, mit welchem Frau Prof. Senff der bekannten Hendel-Schütz ein Geſchenk machte.

sittlicher Anschauungen, die ihm aus dieser Quelle zuströmten und seinem Gemüthe wie seiner Kunst zu gute kamen.

Als Händel auf seiner Rückreise aus Italien 1729 in Halle war, ließ ihn Bach durch seinen Sohn Friedemann nach Leipzig einladen.[13]) Zu keiner passenderen Zeit hätten sie sich die Hand reichen können, da auch Bach nunmehr in seinem Kreise geehrt, groß und beglückt dastand, und wir müssen bedauern, daß die Einladung in einem Augenblicke an Händel gelangte, wo er durch den Zustand seiner Mutter sehr bedrückt war und seine Geschäfte ihn außerdem dringend nach England riefen. Daß es hauptsächlich Mangel an Zeit war, was ihn von dem Besuche abstehen hieß, vermag ich noch zu beweisen. Eine Correspondenz der London Gazette aus Hannover vom 27. Juni enthält in einem Bericht über die angekommenen Fürsten, Gesandten und sonstigen Hof- und Staatspersonen folgenden Satz: „Herr Hendel reiste vor einigen Tagen durch diesen Ort, von Italien kommend und nach England zurückkehrend.“[14]) Er kam aber nicht einmal direct von Halle, sondern war inzwischen schon in Hamburg gewesen, um den Bassisten Riemschneider zu engagiren, da er in Italien keinen passenden Baßsänger hatte finden können. Er sah die alte Reichsstadt, den Tummelplatz seiner unreifen Jahre, seit 1706 zum ersten Male wieder, ging aber an Keiser und Mattheson still vorüber. Daher der lakonische Bericht von Mattheson: „er soll auch, wie ich vernommen, durch Hamburg gegangen seyn.“[15])

13) „Beim zweiten Händel'schen Besuch in Halle (zwischen 1730—1740) war Bach schon in Leipzig, aber krank. Er sandte daher, sobald er Händel's Ankunft in Halle erfahren hatte, sogleich seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, dahin, und ließ Händel'n aufs höflichste zu sich nach Leipzig einladen. Händel bedauerte aber, daß er nicht kommen könne. Beim dritten Händel'schen Besuch, um das Jahr 1752 oder 1753, war Bach schon todt.“ Forkel, Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Kap. VIII. Die Zeitangabe beider Reisen ist unrichtig. Händel's letzte deutsche Reise fand im Juli 1750 statt; er war vielleicht in Halle, als Bach (am 28. Juli) starb. Wie es sich mit Forkel's Relation verhalten mag, darüber vergleiche man oben S. 18—19 die Anmerkung.

14) London Gazette v. 21./24. Juni [nach dem alten Kalender] '29.

15) Mattheson, Ehrenpforte S. 101. Zu dieser Nichtbeachtung Mattheson's macht die kameradschaftliche Weise, in welcher der hamburgische Theoretiker

Wandte er sich nun am 24. oder 25. Juni nach London, so mu[illegible]
er spätestens am 12. desselben Monats von Halle abgereist sei[illegible]
und selbst dann bliebe für den Aufenthalt in Hamburg und a[illegible]
Hofe zu Hannover nur die Zeit von einem Posttage zum ander[illegible]
d. h. zwei bis drei Tage, da die Posten wöchentlich zweimal ab u[illegible]
zu gingen. War Händel aber, wie S. 226 berichtet ward, erst [illegible]
demselben Monat Juni in Halle angelangt, also nur wenige Ta[illegible]
dort anwesend, und traf Bach's Sohn in Halle ein, als der Tag de[illegible]
Abreise schon festgesetzt war, was fast als gewiß anzunehmen ist: [illegible]
verliert Händel's Entschuldigung jeden Schein ausweichender Höf[illegible]
lichkeit und es bleibt nichts darin, als die buchstäbliche Wahrheit[illegible]
Hierüber noch den genauen Nachweis geliefert zu haben, gewährt mi[illegible]
in diesem Falle eine um so größere Freude, da ich besonders in allem[illegible]
was Händel's Beziehung zu Bach innerlich und äußerlich berührt[illegible]
die größte Unparteilichkeit und Behutsamkeit und die aufmerksamste
Prüfung der Berichte mir zur Pflicht gemacht habe.

In Hannover oder Düsseldorf umarmte Händel auch seinen theuren väterlichen Freund Steffani zum letzten Mal. Dieser starb ebenfalls im folgenden Jahre.

In England angekommen, wurde die neue Sänger-Gesellschaft sofort durch die Zeitungen dem Publikum vorgeführt. „Herr Händel, welcher soeben aus Italien zurück gekommen ist, hat folgende Personen für die italienische Oper gewonnen. Signor Bernachi, welchen man für den besten Sänger Italiens hält. Signora Merighi, eine Dame von sehr schönem Ansehen, eine ausgezeichnete

---

von und zu Händel spricht, einen lächerlichen Gegensatz. Noch im vorigen Jahre (Mai 1728) hatte er in der 6. Strophe eines Beglückwünschungsgedichtes an Heinichen über dessen „Generalbaß in der Composition" Händel also angeredet:

> Was machst du, Händel, schreibst du nichts?
> Schickt man umsonst dir Bothen?
> An Form der schönen Kunst gebrichts,
> Und nicht an bunten Noten.

Unter „bunten Noten" verstand er nämlich die Musik selbst, und unter der „Form der schönen Kunst" nicht die schöne Form des Kunstwerkes, sondern theoretische Schriften zur Anleitung und Begründung der Tonsetzkunst. Und es schmeichelte seiner Eigenliebe zu glauben, die Thätigkeit des Theoretikers sei ungleich nützlicher und dauernder, als die des Componisten.

Actrice und eine sehr gute Sängerin mit einer Contratenor-Stimme. Signora Strada, welche einen sehr schönen Sopran hat, eine Person von besonderen Fähigkeiten. Signor Annibale Pio Fabri, ein höchst ausgezeichneter Tenor und eine schöne Stimme. Seine Frau, welche Männerrollen vorzüglich gut darstellt. Signora Bertolli, welche eine sehr gute Sopranstimme besitzt; auch ist sie eine behende Actrice, beides in Frauen- und Männerrollen. Eine Baßstimme von Hamburg, da in Italien keine geeignete zu finden war."[16]) Wir wissen schon, daß Johann Gottfried Riemschneider gemeint ist. Er hatte einen recht schönen Bariton, konnte aber in London keinen Boden gewinnen und ging nach beendigter Saison nach Hamburg zurück. Signora Bertolli hatte nicht eine Sopran-, sondern eine Altstimme. Unter den Italienern war Bernacchi allerdings der feinste Sänger und insofern auch der beste; aber er hatte seinen Meridian jetzt schon überschritten, ohne als Theatersänger einen seiner künstlerischen Bedeutung entsprechenden Ruf erlangt zu haben. Dem Steffani mußte er allerdings der liebste sein, da er als ein Schüler Pistocchi's direct der alten Meisterschule entstammte, und es ist anzunehmen, daß Händel sich hier von dem Urtheile seines Freundes zu sehr leiten ließ. Alle seine Mißgriffe der Oeffentlichkeit gegenüber bestanden in der Bevorzugung des Kunstvolleren, während die Masse seiner Zuhörer eigentlich das Rohere haben wollte. Senesino war durch Bernacchi, welcher dasselbe Stimmregister vertrat, allerdings nicht im entferntesten zu ersetzen. Der Tenor Pio Fabri war ein vortrefflicher Sänger, nach welchem Händel um so eifriger griff, als ihm dadurch eine neue Gelegenheit geboten wurde, für Männer männlich zu schreiben. Den besten Fund machte er aber an Signora Strada, einer wahren Perle des Gesanges. „Diese Sängerin hatte bei ihrer ersten Ankunft in England mancherlei Vorurtheile zu bekämpfen; Händel's Gegner waren nicht gewillt, in irgend einem Stücke mit dem zufrieden zu sein, was er für das Vergnügen des Publikums bereitet hatte; Cuzzoni's und Faustina's Fähigkeiten waren noch unvergessen; und persönliche Reize kamen der Strada nicht sehr zu Hülfe, denn sie hatte in ihrer Erscheinung so wenig von einer

16) Daily Courant v. 2., u. London Journal v. 5. Juli '29.

Venus, daß man sie gewöhnlich das Schweinchen nannte. Aber gradweise überwand sie alle Vorurtheile und sang sich in Gunst, besonders bei Händel's Freunden, welche zu sagen pflegten, daß er durch die Sorgfalt seiner Composition und Unterweisung sie, eine ungeschliffene Sängerin mit schöner Stimme, den ersten Künstlern Europa's ebenbürtig gemacht habe."[17]) Es gewährte ihm sicherlich eine große Genugthuung, mit einer Sängerin durchzudringen, bei welcher der Faustina-Kultus von vornherein unmöglich war. An Stimme der Cuzzoni ähnlich, lernte sie sich viel besser auf der Bühne bewegen, und scheint keine Spur von der Falschheit ihrer berühmten Vorgängerin besessen zu haben. Es gestaltete sich zwischen ihr und dem Tonmeister ein herzliches Freundschaftsverhältniß, das sich auch in sehr bewegten Zeiten als dauernd bewährte.

Die Gesellschaft traf Ende September in London ein, und die Vorstellungen begannen am 2. December mit einer neuen Oper von Händel.

Lothario. 1729.

»Fine dell' Opera | G F Handel. Novembr 16 1729.« Den Text bildete (nach Burney's Angabe) eine ältere Dichtung des Venetianers Matteo Noris. Der deutsche König Lothar befreit die vom Herzog Berengario belagerte Stadt Pavia und heirathet die Beherrscherin derselben, die Königswittwe Adelaide.

Die Musik entspricht der Gesellschaft; sie ist sehr gut, theilweis ausgezeichnet, aber man glaubte vor kurzem von Händel schon besseres gehört zu haben. Dieses Urtheil hielt sich an das Ganze; denn einzelne Gesänge, wie »Scherza in mar« und »Menti eterne« für Strada und mehrere andere, reihen sich seinen schönsten Erzeugnissen an, ja das herrliche Duett »Si, bel sembiante« hat an melodischem und geistigem Gehalt wenige seines gleichen und sei jedem als Anfangsstück empfohlen, der sich dieser jetzt vernachlässigten und doch so sinnvollen bedeutenden Kunstform von der lieblichsten Seite nähern möchte. Auch die Arie »Non disperi pelegrino«, mit welcher Lothar den zweiten Akt beschließt, gehört zu denen, welche man fast nur bei

17) Burney, History IV, 342.

Händel findet. Dem Wanderer werde nicht bange vor der Nacht, singt er, da bald wieder die Strahlen des neuen Tages erscheinen würden. Die obere Violine intonirt mit dem Motiv, die untere und die Viola treten begleitend hinzu; sodann ergreift die Singstimme dieses ebenso klare als zarte Thema, und nach zwei Takten tritt es in dem bis dahin pausirenden Basse auf; die lebendige Bewegung und Gegenbewegung des Gesanges und der Instrumente bringt gleichsam volle Dunkelheit, dann aber durch emporringende Erhebung der Töne ein Bild der folgenden Tageshelle hervor und zwar, wie sich bei Händel von selbst versteht, durch rein künstlerische Mittel, so daß man in diesem Tonbilde eine wahrhaft außerordentliche Musik voll idealer Naturschönheit bewundern muß.

Das Werk wurde recht sauber in Cluer's Officin gestochen.[18]) Weil Cluer aber inzwischen (1728) gestorben war, überließ Händel seine folgenden Werke nicht der Wittwe, welche das Geschäft noch eine zeitlang fortsetzte, sondern gab alles, was er von jetzt an componirte, an John Walsh, der es sich ohnehin angeeignet haben würde.

In Hamburg verwerthete man den Lothar für ein Flickwerk, welches Judith genannt wurde.[19])

Die besten voraufgegangenen Opern Händel's kamen in der neuen Akademie nach und nach wieder an die Reihe. So erneuerte er jetzt, nachdem Lothar zehnmal gegeben war, den Julius Cäsar, der in neun folgenden Abenden seine alte Anziehungskraft bewährte. Darauf erschien am 24. Februar '30 seine zweite neue Oper.

---

18) Lotharius, an Opera compos'd by Mr. Handel. London, J. Cluer. 125 Seiten in Quart. Später gab Schmidt die noch unverkauften Exemplare an Walsh zur Vertreibung.

19) »Judith, Gemahlin Kaiser Ludwigs des Frommen, aus einem sogenannten Lothario der in England, und einem andern gleiches Nahmens, der in Wien aufgeführet, von Händel und Chelleri componirt worden, zusammen geflickt. Die Uebersetzung der Recitativen ist von Hn. Hamann, und Hr. Telemann hat sie in Noten gebracht. Die Arien sind von vorgemeldeten Componisten und Italiänisch geblieben. In Hamburg zum erstenmahl gespielt d. 27. Nov. 1732. mit sehr mittelmäßigem Beifall, wegen der elenden Worte." Mattheson, handschr. Zusatz zum musikal. Patrioten.

Partenope. 1730.

Eine Zeitangabe findet sich in Händel's Handschrift zweimal, am Schlusse des ersten und dritten Aktes: »Fine dell' Atto Primo | January 14.« — »Fine dell' Opera | G. F. Handel. | a Londres | ce 12 de Fevrier | 1730.« Der Text ist ebenfalls älteren Ursprungs, von Silvio Stampiglia, und 1699 in Neapel zuerst gegeben. Er behandelt die Gründung von Partenopolis, d. i. Neapel, durch Partenope und die dabei vorfallenden Liebschaften. Es war eine der beliebtesten Operndichtungen ihrer Zeit, die auf keinem italienischen Theater fehlen durfte.

Händel hat eine wunderschöne Musik dazu geschrieben. Der Text gab ihm mehr Gelegenheit zu mannigfaltigen Ausdrucksweisen, als der des Lothar; auch die Fähigkeiten und Bedürfnisse seiner Sänger waren jetzt gründlicher erforscht. Nur einzelne Lichtpunkte seien berührt.

Die Contratenoristin (tiefer Alt) Merighi, als Mann verkleidet, schließt den ersten Akt mit einem Jagdgesange (Io segno sol), begleitet von zwei Hörnern, zwei Oboen, zwei Violinen, Violetta und Baß, der bei gutem Vortrage überall eine große Wirkung machen würde.

Pio Fabri hat vier männlich schöne Tenorgesänge, meistentheils von kunstvoller Gestaltung, und sie dürften noch gewinnen, wenn etwas von ihrer Coloratur gestrichen oder in die Begleitung gelegt wäre.

Alles kam nun darauf an, die beiden Hauptsänger als die ersten Personen des Drama, Strada und Bernacchi, so bedeutend hervorzuheben, daß ein entscheidendes Urtheil über sie gefällt werden konnte.

Händel stellte der Strada gleich in ihrer ersten Arie (L'amor ed il destin) eine schwierigere Aufgabe, als in irgend einer der vorigen Oper. »Care mura« ist die echte würdevolle Händelsprache, wie sie sich in der Anlehnung an Scarlatti bildete. Zwei der bedeutendsten Gesänge für Signora Strada nähern sich der neuen Art, »Io ti levo l'impero« und »Voglio amare«, letzterer am meisten. Wenn wir solche Tonsätze als Gesänge in der neuen Art eines Vinci, Hasse und ähnlicher Meister bezeichnen, so soll damit nur ihre historische Stel-

lung angedeutet werden; ist aber ein künstlerisches Gebiet immer demjenigen zugehörig, welcher es am gehaltvollsten ausfüllt, so muß man diese neue Schreibart unter Händel's Styl befassen, denn niemand hat es ihm in derselben auch nur gleich gethan, und die genannten Gesänge nebst vielen ähnlichen in seinen Opern und Oratorien liefern einen merkwürdigen Beweis, wie vollkommen er die jüngeren Zeitgenossen einholte und ihre kecken Versuche durch echte Kunstgestaltung veredelte. Eine solche Ein- und Ueberholung des jungen Nachwuchses gehört wesentlich zum Charakter dieses überragenden Geistes, der nicht ruhen durfte, bis ihm das ganze Gebiet der Kunst unterthan war.

Dem Bernacchi gab er gern sanfte pathetische Arien von außerordentlich feiner Gestaltung und lebhafter perlender Bewegung der Töne bei ruhiger Haltung der Harmonie, weil er solche am besten vortrug. Dahin gehört besonders »Sento amor«, ein Leckerbissen für wahre Feinschmecker. Daneben halte man den einfachen Gesang »Poterti dir vorrei«, welcher die Naturfrische des Volksliedes mit den Reizen der Kunst verbindet und wie der freieste Erguß dahinströmt. Aus solchen Sätzen muß man die Frage beantworten, wie sich Händel's Melodiebildung zu der der Volkslieder verhalte.

Bernacchi's Rolle bietet einem großen Sänger die beste Gelegenheit sich in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu zeigen. Unübertrefflich schön sind die pathetischen und dramatischen Sätze »Ch'io parta?« und »Ma quai notte di mesti lamenti«. Beide befinden sich im Schlußakte, welcher überhaupt der reichste ist. »Ch'io parta?« bildet den Mittelpunkt der großen entscheidenden Scene, bestehend aus einem Instrumentalsatze, begleitetem Recitativ, dieser Arie und einem merkwürdigen Trio, alles dramatisch wie melodisch vortrefflich gestaltet und auf's feinste instrumentirt; die Arie »Ma quai notte« wird begleitet von Querflöten, gedämpften Violinen und Viola, und »Bassi pizzicati senza Bassons, con la Theorba«. Zu Anfang des dritten Aktes wird man durch das schöne originelle Quartett »Non è incauto il mio consiglio« überrascht.

Ein solches Werk trug die Gewähr einer guten Aufnahme in sich, und doch gelangte es in dieser Saison nur sieben mal zur Aufführung, eben weil Bernacchi seine Aufgabe nicht zu bewältigen ver-

mochte. Signora Strada — sie heißt im Textbuche „Anna Strada del Pò", war also jetzt, und vielleicht erst seit kurzem, mit Del Pò vermählt — erwarb sich dagegen mit jeder neuen Rolle mehr Anerkennung.

In der Ausgabe, welche Walsh sofort besorgte, wird das Werk als „für die königl. Akademie aufgeführt" bezeichnet.[20])

Auch auswärts wurde Partenope sehr beliebt. In Braunschweig gab man sie „in der Winter-Messe 1731", sodann am 12. September desselben Jahres im Schlosse zu Salzthal, im folgenden Jahre in Wolfenbüttel zur Geburtsfeier Kaiser Karl's VI., und später noch öfter. 1733 war sie auf dem Hamburger Theater.[21])

Die neue Oper Ormisda, welche am 4. April zuerst gegeben wurde, ist unbekannten Ursprunges. Sicherlich war der Text von Apostolo Zeno (mit Caldara's Musik 1722 in Wien aufgeführt); die Musik dürfte aber von dem Venetianer Don Bartolommeo Cordans gewesen sein, da Händel diese Composition hörte als er im Herbst 1728 nach Venedig kam. Das Werk, welches seinen Sängern zum Theil wohl schon geläufig war, konnte sehr oft wiederholt werden. In der Mitte seines Laufes, am 21. April, wurden zwölf neue Arien an die Stelle der inzwischen unbrauchbar gewordenen gesetzt, wahrscheinlich ebenfalls, oder doch meistentheils, von auswärtigen Meistern. Mit dem erneuerten Ptolomäus schloß der erste Jahrlauf am 13. Juni.

Was nun Hof und Adel zunächst wünschten, war die Wiedergewinnung eines Contraltisten oder Castraten ersten Ranges für den abgegangenen Bernacchi. Man dachte an Senesino oder an den nicht minder berühmten Carestini. Händel setzte sich mit dem Gesandten Colman in Florenz, wie auch mit dem in Italien sich aufhaltenden Theaterdirector Swiny in Verbindung, und beide thaten Händel's,

20) »Parthenope an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre for the Royal Accademy Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh.« 99 Seiten in Fol.

21) »Parthenope, aus dem Italiänischen von Hn. Wend übersetzet, Music von Hn. Hendel, was die Arien betrifft; der Recitativ von Hn. Keiser, wurde 14 Tage vor Martini aufgeführt." Mattheson, handschr. Zusatz zum musikal. Patrioten.

der Sache und des Hofes wegen ihr möglichstes. Zuerst wurde eine Altistin gewünscht, da Signora Merighi abgehen wollte; als aber ein neuer Contract mit dieser zu Stande kam, ersuchte Händel seine Correspondenten, sich nach einer Sopranistin umzusehen, und zwar nach einer solchen, die auch für männliche Partien geeignet sei. Gewitzigt durch allbekannte Vorgänge fügte er hinzu: „Ich nehme mir die Freiheit, Sie auf's neue zu ersuchen, in den Contracten nichts von ersten, zweiten und dritten Partien zu erwähnen, denn das hindert uns in der Wahl des Drama und ist auch sonst noch in vieler Hinsicht lästig." Der Brief ist in Colman's literarischem Nachlaß gedruckt.

»Londres ce $\frac{19}{30}$ de Juin 1730.

Monsieur,

Depuis que j'ay eu l'honneur de vous ecrire, on a trouvé moyen d'engager de nouveau la Sig^ra^ Merighi, et come c'est une voix de Contr'alto, il nous conviendroit presentement que la Feme qu'on doit engager en Italie fut un Soprano. J'écris aussi avec cet ordinaire a Mr. Swinny pour cet effet, en luy recomandant en meme tems que la Femme qu'il pourra Vous proposer fasse le Role d'home aussi bien que celuy de Feme. Il y a lieu de croire que Vous n'avez pas encore pris d'engagement pour une Femme Contr'Alto, mais en cas que cela soit fait, il faudroit s'y en tenir.

Je prens la Liberté de vous prier de nouveau qu'il ne soit pas fait mention dans les Contracts du premier, second, ou troisieme Rolle, puisque cela nous gêne dans le choix du Drama, et est d'ailleurs sujet a de grands inconveniens. Nous esperons aussi d'avoir par Votre assistance un home et une Feme pour la Saison prochaine, qui comence avec le mois d'Octobr de l'anee Courante et finit avec le mois de Juillet 1731, et nous attendons avec impatience d'en apprendre des nouvelles pour en informer la Cour.

Il ne me reste qu'a vous reiterer mes assurances de l'obligation particuliere que je Vous aurai de votre Bonté envers

moi a cet egard, qui ai l'honneur d'etre avec affection respectueuse

Monsieur

Votre

tres humble et obeissant

Serviteur

George Frideric Handel.

A Monsieur

Monsieur Colman,

Envoyé Extraord[are] de S. M. Britanique,

aupres de S. A. R. le Duc de Toscane

a

Florence. «[22])

Händel spricht hier die Hoffnung aus, Colman werde ihm noch für die folgende Saison einen Sänger und eine Sängerin verschaffen helfen, ohne den Senesino oder sonst eine Persönlichkeit namentlich anzuführen. Aber am 18. Juli berichtet Swiny, sich auf die von Händel erhaltenen Briefe beziehend, an Colman: „Ich sehe, daß man sich Senesino oder auch Carestini wünscht, wenn einer von ihnen für 1200 Guineen zu haben wäre. Carestini ist, wie ich weiß, seit mehreren Monaten in Mailand engagirt, und Senesino, höre ich, für den nächsten Carneval in Rom. Wenn wir weder den einen noch den andern bekommen können, dann wünscht Hr. Händel einen männlichen Sopran und einen weiblichen Alt zu haben, jedoch der Preis für beide dürfe tausend oder elfhundert Guineen nicht übersteigen, auch müßten sie Ende August oder Anfang September sich auf den Weg machen, und das Engagement der einen Person müsse von der Erlangung der andern abhängen."[23]) Aber Senesino, dessen Stimme

22) Posthumous Letters, from various celebrated men; addressed to Francis Colman, and George Colman, the elder: with annotations, and occasional remarks, by *George Colman*, the younger. (London, 1820. 4.) p. 19—20.

23) G. Colman, posthumous Letters p. 21—25.

ſich bei ſeinem Aufenthalte in Italien beſſer befunden hatte, als ſeine Kaſſe, that nicht mehr ſo ſpröde, wie vorhin, und ließ ſich für 1400 Guineen behandeln. Händel drückte dem befreundeten Geſandten ſeine Zuſtimmung und ſeinen Dank aus, als Seneſino ſchon in London eingetroffen war, und nannte es hauptſächlich Colman's Verdienſt, daß die Geſellſchaft nunmehr dem Geſchmacke des Hofes und des Adels entſprechend ſei.

»à Londres $\frac{27}{16}$ d'Octobr 1730.

Monſieur

Je viens de recevoir l'honneur de Votre Lettre du 22 du paſſée N. S. par laquelle je vois les Raiſons qui Vous ont determiné d'engager S^r Sineſino ſur le pied de quatorze Cent ghinées, a quoy nous acquieſçons, et je Vous fais mes treshumbles Remerciments des peines que Vous avez bien voulu prendre dans cette affaire. Le dit S^r Sineſino eſt arrivé icy il y a 12 jours et je n'ai pas manqué ſur la preſentation de Votre Lettre de Luy payer a compte de ſon Salaire les cent ghinées que Vous Luy aviez promis. Pour ce qui eſt de la Sig^ra Piſani nous ne l'avons pas eüe, et comme la ſaiſon eſt fort avancée, et qu'on com̄encera bientôt les Operas nous nous paſſerons cette année cy d'une autre Fem̄e d'Italie ayant deja diſpoſé les Operas pour la Compagnie que nous avons preſentement.

Je Vous ſuis pourtant tres obligé d'avoir ſongé a la Sig^ra Madalena Pieri en cas que nous euſſions eu abſolument beſoin d'une autre Femme qui acte en homme, mais nous nous contenterons des cinq Perſonnages ayant actuellement trouvé de quoy ſuppleer au reſte.

C'eſt a Votre genereuſe aſſiſtance que la Cour et la Nobleſſe devront en partie la ſatisfaction d'avoir preſentement une Compagnie a leur gré, en ſorte qu'il ne me reſte qu'a Vous en marquer mes ſentiments particuliers de gratitude et a Vous aſſurer

de l'attention tres respectueuse avec laquelle j'ay l'honneur d'etre

Monsieur

Votre

treshumble et tresobeissant

Serviteur

A Monsieur George Frideric Handel.

Monsieur Colman

Envoyé Extraordinaire de Sa Majeste Britanique

aupres de Son Altesse Royal le Grand Duc de Toscane

à

Florence.«[24])

Senesino war in Anbetracht seiner italienischen Einnahme mit den 1400 Guineen sehr zufrieden, obwohl er die Zweitausend der alten Akademie nicht vergessen konnte. Sein Verhältniß zu Händel war ein rein geschäftliches, und bis dahin noch nicht durch erhebliche Mißhelligkeiten getrübt.

Es kam nun eine besondere Rührigkeit in die Oper, die vorigen Zeiten schienen sich erneuern zu wollen. Die Zeitungen brachten sofort die Nachricht „Signor Senesino, der berühmte italienische Sänger, ist zum Winter engagirt, um in Heidegger's italienischer Oper zu singen."[25]) Man nannte es Heidegger's Theater, weil dieser auf eine Reihe von Jahren das Haus gemiethet und das Inventar der früheren Akademie käuflich an sich gebracht hatte. Er suchte jetzt durch neue Scenen, Kleider und sonstige Aeußerlichkeiten die Menge wieder für die italienische Oper zu gewinnen.

Am 3. November begann der zweite Jahrlauf mit dem erneuerten Scipio; Senesino trat also in einer bekannten Rolle vor sein altes Publikum. Die am 12. Januar '31 gegebene Oper Wenceslaus, von Apostolo Zeno gedichtet, war vermuthlich dasselbe Mischwerk, welches man schon oft in Venedig gehört hatte, und „zog nicht", sagt Colman. Am 2. Februar folgte das diesjährige neue Werk von Händel.

24) Colman, posth. Letters p. 28—29. Das Original ist jetzt im Besitz der Sacred Harmonic Society.

25) Daily Post v. 28. August '30.

Poro. 1731.

Die Zeit der Entstehung ist diesmal im Original besonders genau angegeben. »Fine dell' atto primo mercordi li 23 di Decembr 1730« — »Fine dell' Atto Secondo | G F Handel Decembr 30. año 1730.« — »Fine dell' Opera di Poro. a Londra gli 16 di Gennaro 1731.«

Die Dichtung ist Metastasio's Alessandro nell' Indie, am 26. December 1729 mit Vinci's Musik im Theater Delle Dame in Rom zuerst aufgeführt, hier Porus, von Hasse, der sie fast gleichzeitig für Dresden componirte, Cleofide genannt. Die drei ersten Operncomponisten ihrer Tage haben also fast gleichzeitig dasselbe Drama in Musik gebracht, und eine eingehende Vergleichung ihrer Partituren wäre sehr lehrreich; es fehlt mir aber der Raum, das, was sich schon aus der Darstellung der Händel'schen Opern insgesammt ergiebt, hier nochmals aus der Abschätzung eines einzelnen Werkes hervorgehen zu lassen. Das Werthverhältniß der drei Meister ist durch die vorliegende Arbeit übrigens so bezeichnet: Händel, Vinci, Hasse.

Porus gehört zu seinen schönsten und beliebtesten Opern, weniger durch prächtige Gesänge von großer Ausdehnung, als durch melodischen Reichthum und eine glückliche dramatische Haltung ausgezeichnet, also dem Otto vom Jahre 1723 sehr ähnlich. Daß aber auch eine großprangende Musik hier nicht fehle, sieht man gleich an der ersten Arie des Alexander »Vil trofeo« (Tenor Fabri) und an mehreren andern Gesängen; aber die gedrängtere, dem Drama enger sich anschließende Haltung ist vorwiegend, eine Haltung, in der sich die Wünsche des Publikums mit den Anforderungen des Gegenstandes höchst glücklich vereinigten.

Der erste Akt schließt mit einem Duett des Hauptpaares (Se mai turbo il tuo riposo, Poro = Senesino und Cleofide = Strada), welches in zwiefacher Hinsicht bewundernswerth ist, als musikalisches Kunstwerk und als feinsinnige Verflechtung der Melodien zweier voraufgegangenen Arien, spottweise verschränkt vorgetragen, so daß ein neckischer und doch sehr gefühlvoller Ausdruck erzielt wird. Die eine dieser Arien (Se mai più sarò geloso), von Porus gesungen, im

Duett aber von Cleofide wiederholt, sollte man eindringlich studiren, um zu lernen, wie den Gesangstönen auch bei dem kleinsten Umfange ein instrumentaler Körper von selbständig bedeutungsvollen Gliedern zu bilden sei. Oder man lerne dies von dem Duett »Caro-Dolce« zu Anfang des zweiten Aktes, welches von einer vierstimmigen Harmonie der Saiten begleitet wird und das feinste ist, was in seiner Art gedacht werden kann. Der Text desselben steht nicht im Metastasio, sondern ist von Händel eingelegt, mit einer Freiheit, deren er sich musikalischen Dichtungen gegenüber nie begab, und mit einem richtigen Blicke, den eben nur Er besaß. Den Gesang im Zwölfachteltakt »Se viver non poss'io« nennt Burney geradezu die schönste aller Händel'schen Sicilianen, was nichts anderes heißen würde, als das schönste Gebilde in dieser Kunstgattung überhaupt, — welchem Ausspruche ich nur deßhalb nicht beipflichte, weil die Sicilianengattung viel zu mannigfaltig ist, als daß ein einziger Satz ihr Vorzüglichstes vereint enthalten könnte.

Von herrlicher Eleganz und dramatischer Wahrheit ist die Arie »Se possono tanto« für Senesino. Sie wurde sehr beliebt, und ist so entschieden in dem sogenannten modernen Styl geschrieben, daß die Italiener zu Burney's Zeit (um 1780), als Rubinelli sie mit großem Beifalle vortrug, den Händel'schen Ursprung derselben bezweifelten.[26]) Aber an den sorgfältigen Aenderungen und Correcturen der Originalhandschrift hätten sie sogar sehen können, wie sie entstand. Vinci's Arie zu denselben Worten, eine der beliebtesten in seiner Oper, ist ebenfalls sehr werthvoll, doch mehr als ein niedliches, über die Empfindungen sanft hingleitendes Tonspiel, denn als wahrer Ausdruck der Gemüthsbewegung. Sicherlich würden die späteren Italiener geneigt gewesen sein, diesen Tonsatz dem in einer angeblich veralteten Ausdrucksweise sich bewegenden Händel, den Händel'schen dagegen ihrem Vinci zuzuschreiben: so sehr siegt das wahre Kunstwerk, das nie alternde, im Laufe der Jahre selbst über die eigenliebigste nationale Befangenheit.

Die sechs Schlußsätze sind sämmtlich Meisterstücke, von denen man die ergreifenden Gesänge des Porus (Dov'è? s'affetti) und der

---

26) Burney, History IV, 351.

Cleofide (Spirto amato) gern als die größten und als die musikalisch-dramatischen Glanzpunkte der Oper anerkennen wird, ebenbürtig dem Höchsten was Händel in dieser Art geschrieben hat. Sollten wir aber außer diesen etwas noch besonders auszeichnend hervorheben, so wäre es der Mitteltheil einer großen Arie, welche Cleofide singt (Se troppo crede al ciglio), und dessen Worte lauten „Ein Kind, sich in einer Quelle bespiegelnd, spielt mit seinem Schatten, erblickt sich selbst vervielfältigt und ergötzt sich in seiner Einfalt an seiner eignen Gestalt" —; denn nirgends kann sich die Art und Aufgabe des wahren Künstlers, welche die ist, sein Gebiet nicht durch Ueberschreitung der gesetzten Grenzen, sondern durch innere Ausbreitung und Entfaltung der Mittel seiner Kunst auf dem Grunde reiner kunstmäßiger Ideen zu erweitern, deutlicher und liebenswürdiger offenbaren, als durch dieses wahrhaft tondichterische Hervorzaubern einer selig heiteren Kindesunschuld mitten im bewegten Drama des Lebens.

Das Werk fand so entschiedenen Beifall, daß Händel es am 8. December 1736 schon zum vierten Mal erneuern konnte, wieder mit mehrfachen Veränderungen; das Textbuch dazu wird bezeichnet als „die vierte Ausgabe, mit Zusätzen". Unter diesen Zusätzen befinden sich vier Arientexte mit Anführungszeichen, was durch eine Anmerkung erklärt wird: „Die Gesänge, welche man so (») bezeichnet hat, sind nicht von Hrn. Händel componirt." Drei derselben lassen sich noch nachweisen und zwar aus Händel's eignen Notizen, die er zu einem nicht mehr erkennbaren Zwecke auf ein loses Blatt schrieb.

»*Aria* 1. Tiranna tu ridi allora che uccidi .... dal Sig[re] Gio. Alberto Ristori (Dresda) ward gegeben bei [d. i. by] Sig[r] Annibali in Poro im ersten Act, ex D. mit ausgeschriebenen Instrumenten V. 1. 2. Violetta. Basso. unter Violetta e Basso war geschrieben si volti subito in der Violetta unten auf der letzten Linie ohne eine, im Basso auf der letzten, auff beyden ....

»*Aria* 2. Mira virtù che troppo và di se stessa altera .... in Poro im andern Act ex D mit ausgeschriebenen Instrumenten Corn. 1. 2. Vio. 1. 2. Violetta Basso, eine Violetta e Basso war geschrieben si volti

»*Aria* 3. Per l'Africane arene Leone iñamorato geloso del suo bene ... dal Sig[re] Leonardo Vinci. Cantata da Sigr. Antonio

Bernacchi, ward gegeben bey [by] Domenico Annibali, in Poro, im dritten Act ex F.dur mit ausgeschriebenen Instrumenten. Corn. 1. 2. V. 1. 2. Viola von einer andern Hand. den Baß u. noch eine erste Violin und andere Violin ex A.«[27])

Der Text der ersten, von Ristori componirten Arie beginnt bei Händel »Tiranna la sorte«; die beiden andern sind den Worten nach fast unverändert geblieben.

Nach der sofort erscheinenden Ausgabe von Walsh[28]) gab man die Oper schon am 25. Februar '32 in Hamburg[29]) und „in der Sommer-Messe" desselben Jahres in Braunschweig.[30])

Darauf wurden Rinald „mit mancherlei Zusätzen" und Rodelinda erneuert; besonders die letztere „zog sehr", sagt Colman. Die Saison schloß mit Rodelinda schon am 29. Mai, wahrscheinlich wegen der ungewöhnlich großen Hitze.

---

27) Das Blatt befindet sich zu Cambridge im Fitzwilliam-Museum: X. 3. 32. Um 1737 geschrieben.

28) »Porus an Opera as it is Perform'd at the Kings Theatre in the Hay Market Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh.« 82 Seiten in Fol. Als erschienen angezeigt in Daily Journal v. 2. März '31. Am Tage vorher kündigte Frau Cluer ihren Raubdruck der fav. Songs für 2 sh. 6 d. in derselben Zeitung an.

29) Mattheson, handschr. Zusatz zum musikal. Patrioten. Titel: „Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofida Königin von Indien". Wend, der Uebersetzer, bemerkt im Vorbericht: „Wie Sehens- und Hörens-würdig dieselbe sey, zu erweisen, wird hoffentlich genung heissen, wenn ich nur erinnere, daß sie verwichenes Jahr nicht allein zu London mit gantz ungemeinem Zulauffe, nach des Hn. Hendels Composition, (als welche sich auch hiesigen Ortes hören lassen wird, und die eines derer stärckesten, jemahls von diesem berühmten Virtuosen verfertigten Wercke ist,) unter dem Nahmen Porus, sondern auch zu Dreßden auf ausdrücklichen Befehl Sr. Königl. Maj. von Pohlen, von dem Hn. Capellmeister Hassen in die Music gesetzet, (wiewohl dem wörtlichen und umständlichen, nicht wesentlichen Inhalte nach, in etwas verändert und weitläufftiger,) unter dem Nahmen Cleofida, aufgeführet worden: Diese letztere Rubric aber hat man mit Fleiß behalten, damit frühzeitige Verächter nicht alsobald bey Erblickung des Titul-Blattes mit dem Fürwurffe herausfahren mögen, als ob man ihnen was Altes und aufgewärmtes präsentire, weil man schon vor geraumen Jahren allhier auch eine Piece, Porus benahmet, die doch mit gegenwärtiger nicht die geringste Verwandtschafft führet, gesehen hat. . . Daß unser Herr Telemann die Teutschen Recitative unter Noten gebracht, brauche ich wohl nicht erst zu melden."

30) Textbücher in der Bibliothek und im Archiv zu Hannover.

Signora Merighi, der neue Bassist Commano und der Tenor Pio Fabri gingen davon. Letzterer konnte trotz seiner schönen Stimmmittel hier keinen rechten Boden fassen. Nach der Haltung seiner Gesänge war er ein Heldentenor, hatte aber als solcher in der italienischen Oper einen ungünstigen Stand gegen Senesino und dessen Bewunderer. Er wurde durch Gio. Battista Pinacci vollauf ersetzt, für den Händel in den folgenden Opern mehrere seiner schönsten Gesänge geschrieben hat und der besonders im Lyrischen eine große Stärke besaß. Für Signora Merighi gewann man den Castraten Campioli (Antonio Gualandi detto Campioli), der viele Jahre mit Ruhm in Braunschweig und Hamburg gesungen hatte. Den bedeutendsten Zuwachs erhielt man aber durch den Bassisten Antonio Montagnana, der ein höchst ausgezeichneter Sänger gewesen sein muß, wenn wir aus den für ihn componirten Gesängen einen Schluß ziehen dürfen. Da indeß das Streben Händel's, alle Stimmregionen möglichst gleichmäßig zu besetzen, alle Personen des Singspiels nach ihrer dramatischen Bedeutung zu behandeln, die vollste Mannigfaltigkeit der hier möglichen Ausdrucksweisen zu erzielen, jetzt mehr und mehr hervortritt, eben als Gegenwirkung gegen den immer weiter um sich greifenden Unfug einer armseligen monotonen Dürftigkeit zu Gunsten des „ersten Sängers“: so dürfte man seinen Sängern wohl zu viel Ehre erzeigen, wenn man sie schlechthin nach seiner Musik beurtheilen wollte.

Mit solchen Kräften und mit mäßig guten Aussichten begann der dritte Jahrlauf am 13. November '31. Nachdem Tamerlan und Admet wieder vorgeführt waren, erschien am 15. Januar '32 die neue Oper

Ezio. 1731—32.

Mit den Schlußblättern des Originals ist wahrscheinlich auch die Zeitangabe der Entstehung verloren gegangen. Es bedarf aber kaum der Erwähnung, daß das Werk in den letzten Monaten vor der Aufführung componirt wurde. Die Bezeichnung der Ouvertüre in Händel's Handschrift als »Titus l'Empereur« deutet auf ein anderes, nicht vollendetes Werk, dessen Bestandtheile wahrscheinlich im Ezio verwerthet sind.

Der Text ist wieder von Metastasio, und ist einer derjenig welche viele Componisten anzogen, so daß der Vergleichung hier e reicher Stoff zu Gebote steht. Unter den Opern nach Metastasio Ezio muß uns jetzt neben Händel die von Gluck die merkwürdigs und lehrreichste sein, um so mehr da sie entstand, als der Meiste seine neuen Grundsätze schon bekannt gemacht und im Orpheus (1762 erprobt hatte. Die Partitur seiner Oper, welche man verscholle glaubte, fand ich im British Museum in einer wohl erhaltenen voll ständigen Abschrift.[31]) Von der Vergleichung dieser Composition mi der Händel'schen können hier nur die allgemeinen Ergebnisse mitge theilt werden. Händel's Werk ist köstlich, und die Zusammenstellung mit dem von Gluck erhöht seinen Werth bedeutend, zum Theil au ganz unerwartete Weise. Zu der behaglichen Fülle und Mannigfaltigkeit, der keuschen und doch so lebensfreudigen Schönheit seiner Gesänge bildet der Bombast und die Monotonie der Gluck'schen allerdings einen sonderbaren Gegensatz. Die merkwürdigste Wahrnehmung, welche sich dabei aufdrängt, ist die, daß Gluck hier überall selbst im Dramatischen und Declamatorischen gegen Händel zu kurz kommt. Während der letztere Bild an Bild reiht, in Tonart, Melodie, Begleitung und überhaupt in allem und jedem von einander abgehoben und in sich individuell selbständig, legt Gluck eine große Anzahl seiner Gesänge für verschiedene Personen ganz gleich an und sucht mit allen dieselbe, und zwar eine möglichst aufregende Wirkung zu erzielen, vergessend, daß eine derartige Wirkung auf solche Weise weder erreicht werden kann, noch im Drama erreicht werden soll. Die Betonung der Worte und die Bildung der Melodien auf Grund der vorliegenden Dichtung habe ich in allen Gesängen und begleiteten Recitativen vergleichend beobachtet, ohne bei Gluck einem einzigen Satze begegnet zu sein, der die Händel'sche Kernhaftigkeit und die immer gerade in den Mittelpunkt dringende Richtigkeit seiner Betonung erreichte, wenn er auch einiges bietet, was ehrenvoll neben Händel bestehen kann. In dem rein Musikalischen dürfte man bei den landläufigen Vorstellungen über diese Meister schon eher geneigt

31) »Ezio di Metastasio, Musica del Sigr. Gluck 1764.« Add. MSS. 16,015.

sein, Händel's Uebermacht zu begreifen; sie ist allerdings bedeutend genug, und eine Abschätzung nach der Oper Ezio wird erlaubt sein, da Händel's Musik im 48sten und die von Gluck im 51sten Lebensjahre (1763) geschrieben wurde, als beide schon ihr neues Gebiet betreten hatten, der eine das oratorische, der andere das französisch-dramatische. Was in Gluck's Oper werthvoll erscheint, die Tonfülle und breitere Anlage einiger mehrstimmigen Sätze namentlich in den Schlußscenen, leitet uns unmittelbar auf seine französischen Werke; den voraufgehenden italienischen kann man nur den Werth eines umhertappenden, durch Verhältnisse und Rücksichten beengten Versuches, nicht selbständige Schönheit, zuerkennen. Bei ihm trifft also völlig zu, was man bei Händel wohl behauptet, aber niemals bewiesen hat; Gluck's italienische Opern (Orpheus und Alceste ausgenommen) sind wirklich nur Vorstufen seiner französischen und durch diese überwunden, während Händel's Compositionen für die italienische Bühne als selbständige, abgerundete musikalische Bildungen, in gezogenen Grenzen sich bewegend und in diesen vollendet, immer neben seinen Oratorien ihren Platz behaupten werden.

Die schönsten Gesänge in Händel's Ezio für die vier Hauptvertreter der verschiedenen Stimmlagen sind »Se povero il ruscello« und »Tergi l'ingiuste lacrime« für Pinacci (Tenor), »Quel fingere affetto«, das ergreifende Recitativ »Che fo? dove mi volgo?«, die ganze Scene »Misera dove son« mit der Schlußarie »Ah! non son' io« für Strada (Sopran), »Ecco alle mie catene«, »Guarda pria« und »Se la mia vita« für Senesino (Contr'alt), »Gia risonar d'intorno« und »Nasce al bosco« für Montagnana (Baß). Der letztgenannte Satz ist eine praktische Magna Charta für jeden wahren Bassisten.

Walsh lieferte die rechtmäßige Ausgabe, und Cluer's Wittwe wieder den Nachdruck.[32])

Mit dem inneren Werthe dieser Oper steht die geringe Zahl von

32) »Ætius an Opera as it is Perform'd at the Kings Theatre in the Hay Market Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh.« 91 Seiten in Fol. Als erschienen angezeigt am 14. Febr. '32. Frau Cluer's Raubdruck, vor welchem Walsh warnt, wurde schon am 7. Febr. '32 angekündigt.

fünf Vorstellungen, welche sie erlebte, in einem auffallenden Mißverhältnisse. Die Neigungen des Publikums wurden von jetzt an unbeständiger und wetterwendischer als jemals und entzogen sich aller vernünftigen Berechnung. Händel prüfte seine Zuhörer schon am 19. Februar mit einer neuen Composition.

Sosarme. 1732.

»Fine dell' Opera. G. F. Handel li 4 di Febraro. 1732« lautet die Bemerkung am Ende des Originals. Der Wochentag »Venerdy« ist nachträglich noch darüber geschrieben. Nach Burney[33]) war der Text von Matteo Noris, als Alfonso Primo 1694 in Venedig gegeben; die Namen der Personen hat Händel nachträglich in seiner Handschrift geändert. Die Haupthandlung ist ein wilder und alberner, von einem königlichen Günstling angefachter Streit zwischen Vater und Sohn, ungefähr von der Art, wie er zwischen König Georg und seinem Erstgebornen, dem Prinzen von Wales damals schon in der Luft lag, dessen Ausbruch auch für Händel unerwartet verderbliche Folgen hatte.

Sosarme erlebte in diesem Jahrlaufe zehn Vorstellungen, stand also in der öffentlichen Gunst höher, als Ezio. Daß lediglich sein innerer Werth solches bewirkte, kann man eben nicht sagen, denn im Ezio sind einige große Züge, welcher Sosarme sich nicht rühmen kann. Aber eine reiche Mannigfaltigkeit musikalischer Ausdrucksweisen, schöne sangbare Melodien (z. B. gleich die erste Arie der Strada »Rendi'l sereno al ciglio«, die Duette »Per le porte del tormente« und »Tu caro«, die Menuet für Senesino, und viele andere), ein glückliches Anlehnen an die neue Richtung (man betrachte unter andern nur die ausgezeichneten Tenorgesänge »La turba adulatrice« und »Se discordia«) und eine wohlberechnete Kürze verliehen ihm damals das Uebergewicht. Es bleibt auch immerhin ein vorzügliches Werk. Der Schlußchor ist glänzend und gehaltvoll. Tenor und Baß sind im Sosarme neben den oberen Stimmen wieder auf's beste bedacht, Montagnana besonders in dem bedeutenden Gesange »Sento il cor«, wie überhaupt jeder Stimme und jeder dramatischen Person

33) History IV, 356—57.

ihr Recht geschieht ohne ängstliche Rücksichtnahme auf die Sänger. So natürlich und preiswürdig uns dies jetzt erscheint, so gewagt und für den augenblicklichen Erfolg nachtheilig war es zu einer Zeit, wo jene Opernbesucher, welche sich früher an Bononcini und sodann an der Bettler-Oper ergötzt hatten, mehr und mehr der neu-italienischen Richtung zuströmten.

Die Ausgabe von Walsh erschien einige Wochen nach der ersten Aufführung, zunächst als »favourite Songs«, um Frau Cluer das Handwerk zu legen.[34])

Auch Attilio Ariosti's beliebte Oper Coriolan wurde wieder hervor geholt, und die Damen vergossen abermals Thränen bei der Kerkerscene. Hierauf folgte Flavius, die Händel'sche Oper aus dem Jahre 1722.

Lucio Papirio Dittatore, von Apostolo Zeno, am 23. Mai gegeben, vielleicht mit der Musik von Caldara[35]), erlebte vier Vorstellungen. Der Jahrlauf schloß am 20. Juni mit der vierten diesjährigen Aufführung von Acis und Galatea.

Der folgende, am 4. November begonnen, brachte zuerst Catone in Utica von Metastasio, vermuthlich nach Leo's Composition, die Händel 1728 in Rom und 1729 in Venedig hörte; sodann die älteren Opern Alexander und Ptolomäus, und am 27. Januar '33 ein neues Werk von Händel,

Orlando. 1732.

»Fine dell Atto 2do | Nov. 10.« — »Fine dell' Opera G. F. Handel | Novembr 20 1732.« Der Text, von Dr. Braccioli, kam als Orlando furioso 1713 in Venedig mit Ristori's Musik zur Aufführung.

34) »*Sosarmes* an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre in the Hay Market. Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh.« 83 Seiten in Fol. Ein Theil davon erschien schon am 11. März: »This day is publish'd The favourite Songs in the Opera call'd *Sosarmes* . . . price 2 s. 6 d. J. Walsh.« Daily Journal v. 11. März '32.

35) Colman sagt: »Lucius Papirius a new Opera (Handell) it did not take«. Händel's Name als der des Componisten ist hier erst nachträglich hinzu gefügt, die Angabe muß aber doch auf einem Irrthume beruhen.
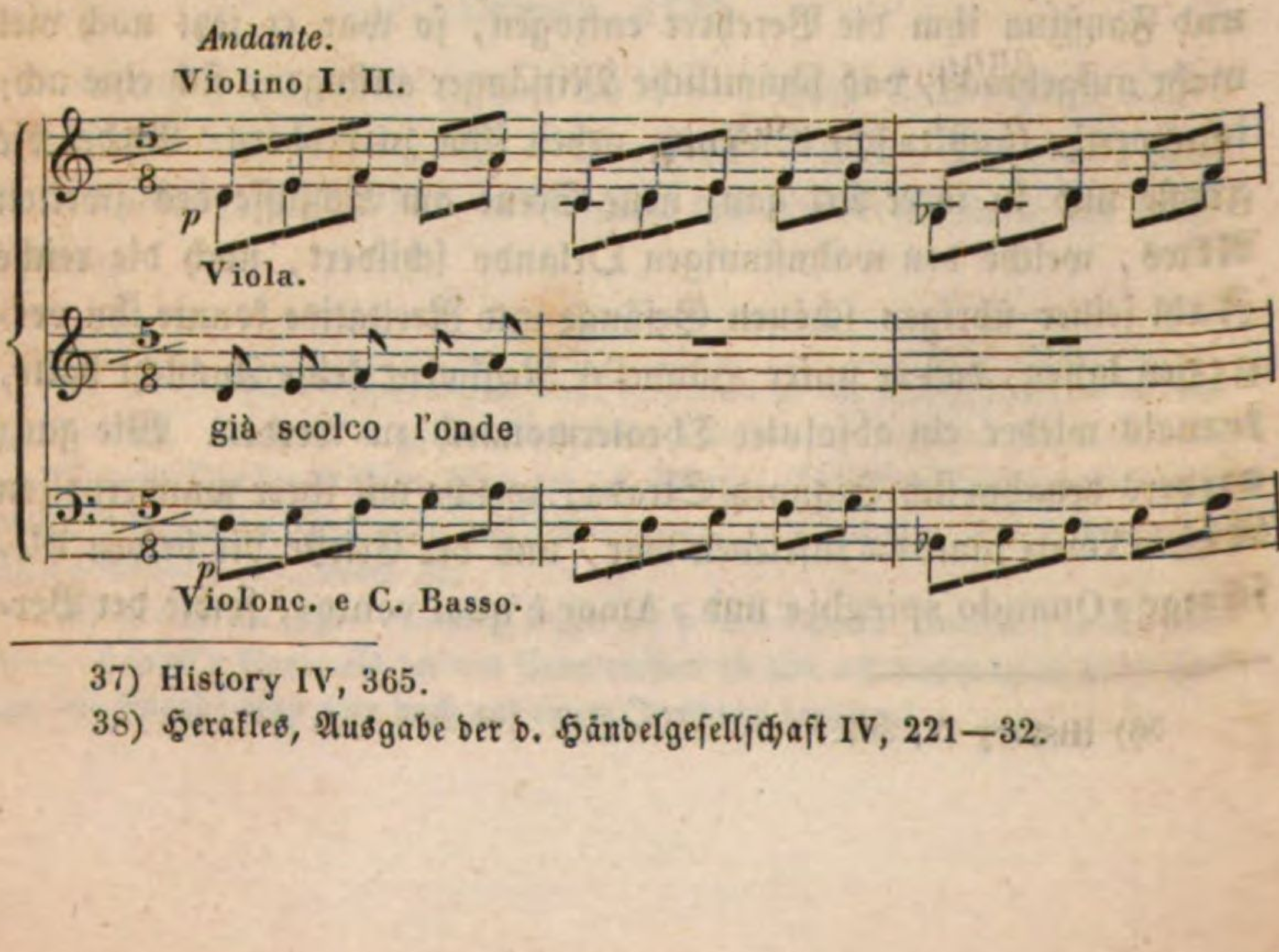
Händel's Gesellschaft hatte im verflossenen Sommer eine neue Veränderung und zugleich eine Einschmelzung erlitten, denn der Tenor Pinacci, welcher nebst Signora Bagnolesi davon ging, wurde nicht wieder ersetzt. Händel hatte jetzt nur fünf namhafte italienische Sänger, und diese waren im Orlando auf folgende Weise vertheilt: Orlando, Senesino; Angelica, Königin von Catai, Signora Strada; Medoro, ein afrikanischer Prinz und Geliebter der Angelica, Signora Bertolli; die Schäferin Dorinda, Signora Celeste (Gismondi, umfangreicher Sopran, neu engagirt); Zoroaster, ein persischer Magier, Montagnana. Den ersten Akt eröffnet Zoroaster, bei nächtlicher Stille in Betrachtung der Gestirne versunken, mit einem kurzen begleiteten Recitativ von „wilder Großheit", wie schon Burney bemerkt hat.[36]) Bald darauf folgt seine vollbegleitete große Arie »Lascia amor«, einer jener Gesänge, mit denen ein wahrer Bassist alles niedersingen kann, und der im Munde eines alten, halbwilden und halbweisen Zauberers, wie Zoroaster hier erscheint, außerordentlich bezeichnend ist. Dasselbe gilt von Zoroaster's gewaltiger Arie im dritten Akt »Sorge infausta«. Ihm ist in dem Werke überhaupt eine so hervorragende Rolle zuertheilt, daß die Oper füglich Orlando und Zoroaster heißen könnte, eine Neuerung, gegen welche indeß Senesino gewiß den stärksten Einspruch erhoben hätte. Die Ansprüche dieses anmaßenden Castraten waren überhaupt nicht mehr zu befriedigen; und wie er früher gegrollt hatte, als Cuzzoni und Faustina ihm die Verehrer entzogen, so war er jetzt noch viel mehr aufgebracht, daß sämmtliche Mitsänger anfingen, sich eine achtenswerthe künstlerische Stellung neben ihm zu erobern. Weder die große und in ihrer Art ganz neue Scene am Schlusse des zweiten Aktes, welche den wahnsinnigen Orlando schildert, noch die reiche Zahl seiner übrigen schönen Gesänge und Recitative konnte ihn vergessen lassen, daß er unter Händel's Regiment keine Aussicht hatte, jemals wieder ein absoluter Theatermonarch zu werden. Wie ganz anders benahm sich Signora Strada, welche mit ihrer wundervollen Arie »Verdi piante« zufrieden war, und der Celeste die beiden Gesänge »Quando spieghi« und »Amor è qual vento«, sowie der Ver-

---

36) History IV, 363.
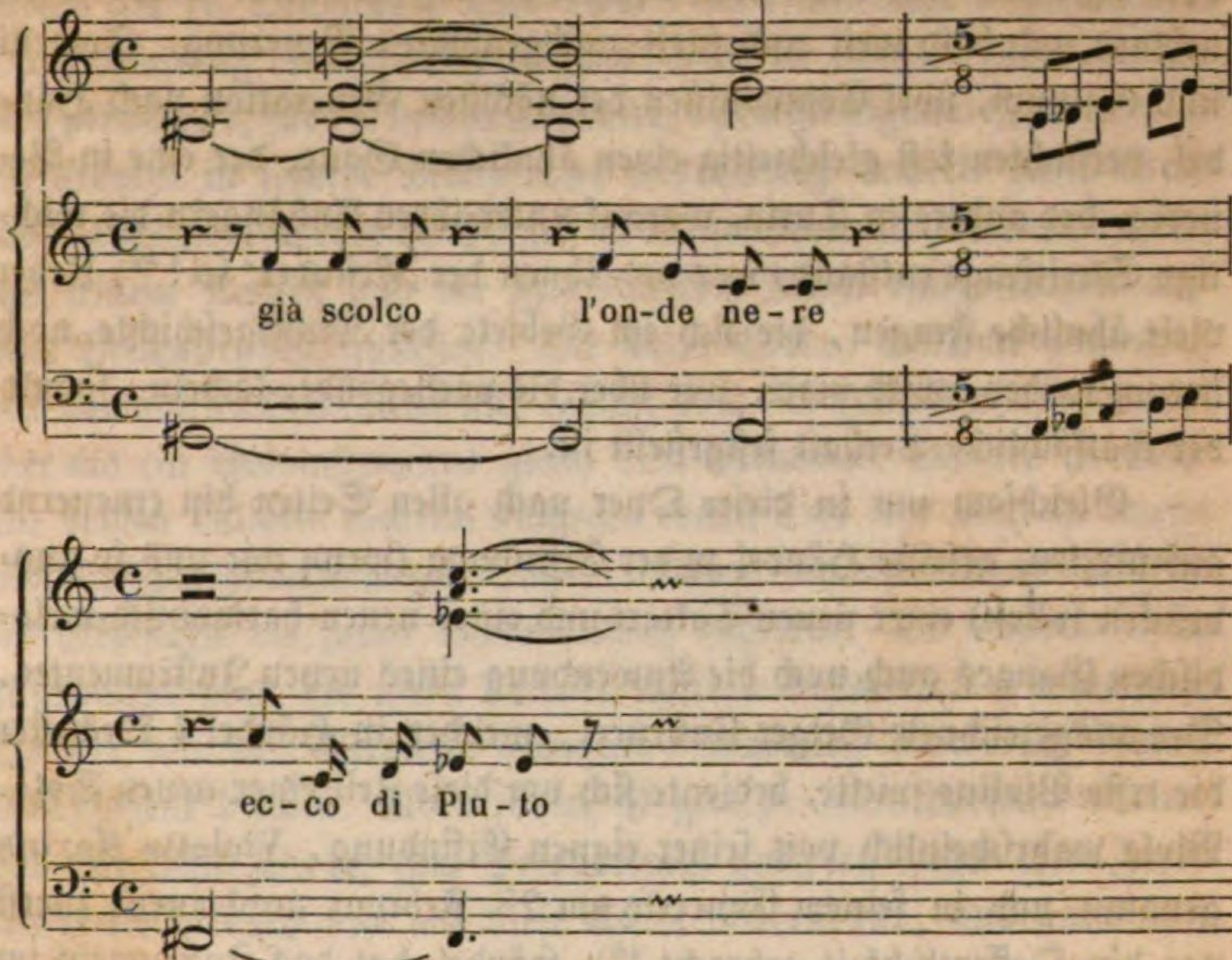
tolli die Siciliana »Verdi allori«, sämmtlich von größter Schönheit und Originalität, durchaus nicht mißgönnte!

Das Duett zwischen Angelica und dem wahnsinnigen Orlando (Strada und Senesino), in welchem sich die Verschiedenheit der Personen und ihrer Lage und Gefühle bei voller Einheit der Stimmung bewundernswerth ausspricht, muß auf der Bühne von tiefer Wirkung gewesen sein. Burney nennt es als musikalisches Kunstwerk „die meisterlichste Composition der ganzen Oper“ [37]), und wir wollen ihm nicht widersprechen. Die größte Merkwürdigkeit dieser Oper ist jedenfalls die schon genannte Schlußscene des zweiten Aktes, bestehend aus mehreren recitativischen und ariosen Sätzen, in denen sich eine freudige, bedeutende Melodie geltend macht, die auch gegen das Ende hin siegreich zum Durchbruch kommt. Das wäre nun seiner Form nach ein völlig modernes Opernfinale ohne Chor, einem Weber'schen Tongemälde verwandt, und man könnte diese Scene, wie die Sachen jetzt stehen, aufführen ohne daß bei den Zuhörern auch nur entfernt der Gedanke eines Händel'schen Ursprunges aufkäme: so wenig paßt sie in die Begriffe, welche man für Händel's Kunst als maßgebend angenommen hat. Unter seinen eignen Compositionen steht sie der großartigen Scene der Dejanira im Herakles [38]) am nächsten. Zur volleren Charakteristik eines Wahnsinnigen griff er hier sogar über die natürlichen oder so zu sagen vernünftigen Zeitmaaße hinaus zu dem fünftheiligen Takte, in dieser merkwürdigen Stelle:
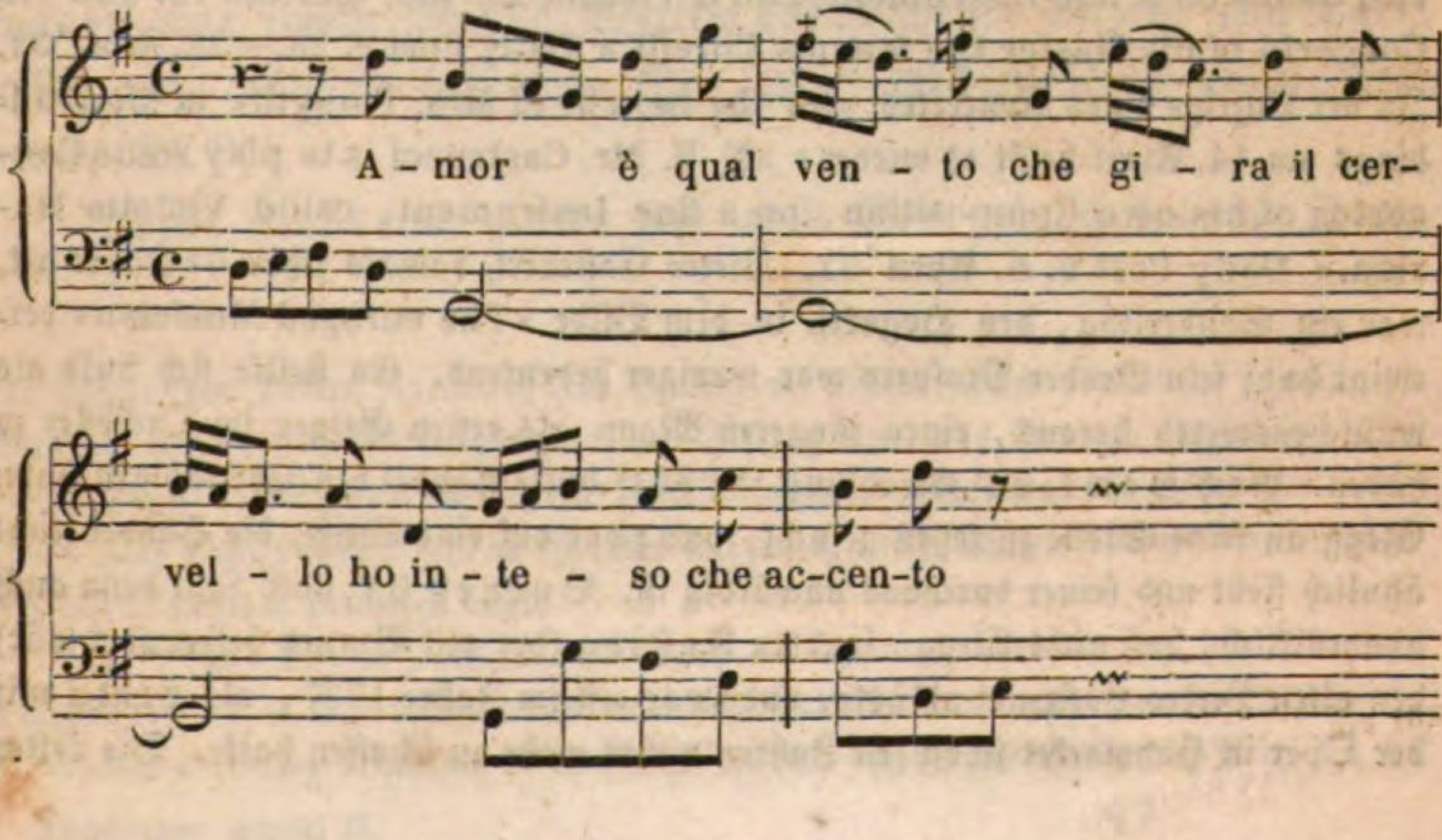


37) History IV, 365.

38) Herakles, Ausgabe der d. Händelgesellschaft IV, 221—32.



Auch die schon genannte geistvolle Arie der Dorinda »Amor è qual vento« ist in ähnlicher Beziehung merkwürdig, nämlich durch den absteigenden Gang aus der großen Septime in die kleine bei ruhendem Basse:



oder eigentlich nur durch den Streit über den „Erfinder" dieser angenehmen und bald weit und breit nachgeahmten Neuerung. Jomelli und Galuppi, zwei Componisten der nächsten Generation nach Händel, versuchten fast gleichzeitig einen ähnlichen Gang, der eine in Venedig, der andere in Turin, worauf unter ihren Anhängern die wichtige Streitfrage entstand, wer von ihnen der „Erfinder" sei![39]) Ueber viele ähnliche Fragen, die sich im Gebiete der Musikgeschichte noch herumtreiben, wird man, wie über die vorliegende, lächeln, sobald der thatsächliche Verhalt festgestellt ist.

Gleichsam um in dieser Oper nach allen Seiten hin erneuernd aufzutreten, gesellte Händel zu der Erfindung (wenn wir uns so ausdrücken sollen) einer neuen Taktart und eines neuen harmonisch-melodischen Ganges auch noch die Anwendung eines neuen Instrumentes. Der ausgezeichnete Geiger Castrucci, welcher in Händel's Orchester die erste Violine spielte, bediente sich um diese Zeit einer neuen Solo-Viola wahrscheinlich von seiner eignen Erfindung, Violetta Marina genannt und in seinem Concerte am 28. Februar anscheinend zuerst vor die Oeffentlichkeit gebracht.[40]) Händel hat das Instrument im

---

39) Vgl. Burney, History II, 164–65. IV, 365.

40) »At Mr. Hickford's great Room in Pantonstreet, near the Hay-Market, on the 28th day of Feb., Mr. *Castrucci*, first Violin to the Opera, will have a compleat Entertainment of Vocal and Instrumental Musick, with several Concertos of his own Composition; and particularly will play two Solo's on a fine Instrument, call'd *Violetta Marina*, and the 1st and 8th Concerto of his Master the famous Corelli.« Daily Post v. 23.—28. Febr. '32. In der Anzeige eines Concertes »for the benefit of Mrs. Forsyth« in Yorkbuildings am 14. April heißt es wieder: »N. B. Mr. Castrucci is to play some Concertos of his own Composition, on a fine Instrument, call'd Violetta Marina.« Daily Post v. 6. April '32. Pietro Castrucci, damals schon 64 Jahre alt, war ein Sonderling, den Hogarth in dem Bilde »The enraged Musician« verewigt hat; sein Bruder Prospero war weniger bedeutend. Es stellte sich bald als wünschenswerth heraus, einen jüngeren Mann als ersten Geiger im Orchester zu haben. Nach Hawkins' Erzählung (V, 361) hätte Händel den sehr fähigen John Clegg an seine Stelle zu setzen gesucht, und zwar auf eine Weise, die Händel nicht ähnlich sieht und seiner durchaus unwürdig ist. Burney (IV, 659) sagt denn auch ausdrücklich, daß nicht Clegg, sondern Festing (der mit Burney befreundet war) den alten Pietro Castrucci ablöste, und zwar erst im Jahre 1737, als Händel mit der Oper in Haymarket schon seit Jahren nichts mehr zu schaffen hatte. Die Leiter

dritten Akt zu Senesino's Arie »Già l'ebro mio ciglio« verwandt. Die Begleitung besteht hier aus zwei »Violette marine con Violoncelli pizzicati«, für die beiden Castrucci, »per gli Signori Castrucci«, wie Händel in seinem Manuscript ausdrücklich bemerkt hat. Weil das Instrument wieder in Vergessenheit gerathen ist, können wir nur aus seinem Namen und der Händel'schen Musik einigermaßen auf seine Beschaffenheit schließen. Die kleine Viola, Violetta genannt, war damals im Gebrauche und kommt auch bei Händel vor, niemals aber als ein Soloinstrument gleich dem Violoncell und der Violine. Die beiden Violette marine hingegen treten nur solo auf, in einem selbständigen zweistimmigen Satze, welchem sich erst bei dem Eintritt des Gesanges ein zarter Violoncellbaß zugesellt. Ob Castrucci sein Instrument nach der alten Tromba marina benannte, und welchen Sinn er mit dem Beiworte »marina« verband, wird wohl immer unaufgehellt bleiben. Aber soviel ist gewiß: seine Violetta marina war eine kleine Viola, zum Solovortrage geeignet, wegen ihrer Zartheit vielleicht auch nur auf diese Weise verwendbar, und hatte den Umfang einer gewöhnlichen Viola. Die obere Violetta marina erreicht in dem Händel'schen Satze in der Höhe das zweigestrichene Es, die untere in der Tiefe das kleine E, so daß Burney's Vermuthung, sie sei eine Art Viola d'amore, unmöglich richtig sein kann.

Das erste Textbuch zu Orlando ist mit der Jahreszahl 1732 bezeichnet, woraus zu schließen sein möchte, daß die Aufführung schon Ende dieses Jahres stattfinden sollte. Die Oper erlebte in dieser Saison eine ihrem inneren Werthe entsprechende Anzahl von Vorstellungen, nämlich sechzehn. Der Druck erschien schon am 6. Februar '33.[41])

Außer Floridante wurde jetzt auch Bononcini's beliebte Oper

---

der Gegenoper hatten natürlich kein Bedenken, einem alten verdienten Manne zu Gunsten eines eifrigeren Anhängers, wie Festing war, das Brod zu entziehen; aber zu Händel's außerordentlich zarter Rücksichtnahme in solchen Verhältnissen will dieser Zug nicht passen, und es ist recht erfreulich, daß sich die völlige Grundlosigkeit desselben noch beweisen läßt.

41) »This day is publish'd *Orlando* an Opera... comp. by Mr. *Handel*. Engraven in a fair Character and carefully corrected. price 11 s. 6 d. J. Walsh.« (Daily Journal v. 6. Febr. '33 und öfter.) 90 Seiten in Fol.

Griselda wieder erneuert, mit welcher die Saison am 9. Juni schloß. Burney sagt: „Durch welchen Einfluß diese Oper, das Werk eines rivalisirenden Componisten, nun auf die Bühne gelangte, und ob es unter Händel's Leitung aufgeführt wurde, ist nicht leicht zu entdecken. Es ist jedoch höchst wahrscheinlich, daß Heidegger, der Eigenthümer des Theaters, das Haus an Bononcini abließ, als Händel's Saison vorüber war."[42]) Dies ist aber nichts weniger als wahrscheinlich, da Bononcini England bereits verlassen hatte. Dagegen wird es jedem einleuchten, wenn Händel als rechtmäßiger Erbe des musikalischen Archivs der Akademie seine Schätze auf's beste zu verwerthen suchte und jetzt ein Werk von Bononcini hervorzog, wie im vorigen Jahre eins von Attilio Ariosti. Er that es lediglich aus Geschäftsrücksichten, hat aber damit zugleich einen Beweis gegeben von seiner unbefangenen Stellung zu den früheren Streitigkeiten.

Mit diesen vier Jahrläufen war die neue Akademie wieder zu Ende. Die Freiheit, deren Händel sich bei der musikalischen Leitung derselben erfreute, ist auch daraus ersichtlich, daß er keine seiner sechs ausgezeichneten Opern, welche er in dieser Zeit schrieb, einem vornehmen Musikliebhaber widmete, wie bei der alten Akademie bräuchlich gewesen, noch für den Druck der Musik die Beihülfe der Subscription in Anspruch nahm. Man muß aber nicht meinen, die vier Jahre der neuen Akademie seien so ereignißlos und ruhig vorüber gegangen, wie es nach obiger Beschreibung den Anschein haben könnte. Das sich in ihnen für die Tonkunst entwickelnde Neue ist vielmehr so bedeutend, daß zu einer genügenden Darlegung desselben das ganze folgende Kapitel nöthig geworden ist.

42) Burney, History IV, 367.

4.

Die ersten öffentlichen Oratorien in London und Oxford.

1731—1734.

Was hier unserm Auge sich darbietet, ist die Ernte früherer Saaten, und zugleich die reiche Aussaat für alle folgende Zeit. Aus den Thatsachen dringt mit voller Gewalt der Beweis hervor, daß die Tonkunst in einem fortschreitenden Aufstreben begriffen war, während sich zugleich ihr Verhältniß zu der Oeffentlichkeit viel inniger gestaltete, und daß selbst die Abirrungen von der künstlerischen Bahn nur dazu dienten, mit um so stärkerem Verlangen und größerer Beharrlichkeit zu ihr zurück zu streben.

Die Nachfolger der Bettler-Oper sahen sich bald genöthigt, ihre Stoffe auf dem ländlichen und idyllischen oder pastoralen Gebiete zu suchen. Das Publikum faßte eine entschiedene Vorliebe dafür, und schon um 1730 war alles pastoral und englisch. Die Grenzen der italienischen Oper wurden dadurch noch enger gezogen. Ein einsichtiger Musikkenner (vielleicht Dr. Arbuthnot) hatte dieser Oper schon früher das Wort geredet, versichernd: „Jedermann ist von ihr ergötzt, ausgenommen die Kritiker, welche noch immer ihre alte Feindschaft gegen sie aufrecht erhalten und jeden Liebhaber der Musik und der Opern als einen schalen Kopf in Verruf zu bringen suchen. Die Oper als ein rein dramatisches Vergnügen ansehen, heißt etwas von ihr fordern, was sie nicht zu geben beabsichtigt. Die strengen Regeln der Kritiker sind hier ganz am unrechten Orte. Laß ihn das

Magazin seiner Vorschriften, betreffend die Diction, die Kraftreden und Einheiten, für das Drama aufbewahren, dessen Geschäft es ist sie zu beobachten; in der Oper ist ein gutes Ohr unendlich mehr berechtigt, ein Urtheil zu bilden, als jemand der sein Leben dem Studium des Aristoteles, Rapin oder Bossu widmete und kein Gehör hat."[1]) Aber die Gegner derselben sollten noch alle mehr oder weniger zu ihrem Rechte kommen, die Nationalen und die Verständigen in den englischen Oratorien, die Fürsprecher des Dramatischen, soweit ihre Forderungen überhaupt zu erfüllen waren, in der späteren französischen Oper. Die genannte Zeitung brachte nach einigen Jahren, als die Hoffnungen auf eine nationale dramatische Oper neu belebt waren, einen Artikel über Drama, Oper und Gewalt der Musik, in welchem geradezu behauptet wird: „Was von der Tragödie und Komödie gesagt ist, gilt auch von der Oper; denn die Fabel derselben sollte ebenso regelrecht behandelt, der Charakter der Personen so richtig angelegt, und hier wie dort derselbe moralische Ausgang herbei geführt werden; auch ist dem Wirken des Genies in der Oper ein nicht minder weiter Spielraum eröffnet, wie in den Tragödien und Komödien." Es ist hier zunächst das poetische Genie gemeint. Aber wenn die Dichtung eines Singspiels eine solche Bedeutung haben könnte, dann würde Metastasio, der in diesem Fache vergleichungsweise die größte dichterische Kraft entfaltet hat, als Dramatiker neben Shakespeare und Moliere gesetzt werden müssen. Alle Kunst zeigt sich erst wahrhaft groß in der Gestaltung. Der Text eines Musikdrama kann aber nicht einmal eine Skizze genannt werden, er ist ein einfacher Plan, dessen Ausführung und Gestaltung zunächst nur der Tonsetzer begreift. Eine selbständige Bedeutung ist ihm seiner ganz eigenartigen Natur nach gesichert, aber eine den rein dramatischen Gattungen ebenbürtige wird er nie erlangen. Wenn es in dem angeführten Artikel weiter heißt, eine so angelegte Oper würde wegen der besonderen Eindringlichkeit und Haftbarkeit der Musik vor dem Drama noch einen Vorzug besitzen: so vernehmen wir darin nur die Stimme einer Zeit, welche, der reinen und großen dramatischen Dichtung überdrüssig, nur Musik und Farcen liebte. Das

---

1) British Journal v. 4. März '27.

Recitativ sei entbehrlich, meint der Verfasser, weil die Wirkung doch nur von den Gesängen ausgehe! Keineswegs solle damit aber empfohlen werden „solcher skandalöse Kehricht, wie er der Bettler-Oper folgte, deren Succeß für die Nation nicht ehrenvoll ist; sondern eine größere Art von Opern ist gemeint, obwohl ich nicht leugne, daß man auch gute Balladen-Opern schreiben kann. Die Worte der meisten italienischen Opern sind unter aller Kritik; aber wenn englische Singspiele von besserer Dichtung so ausgezeichnet in Musik gesetzt würden, wie seit mehreren Jahren die meisten italienischen": so würde es für die Oeffentlichkeit von wahrem Nutzen, und für die Ausführenden gewiß auch gewinnbringend sein. Ein solcher Mustertext sei Addison's Rosamunde, dem weiter nichts fehle, als gute Musik.[2]) Diesen Artikel, der wahrscheinlich von Aaron Hill geschrieben ist, kann man als das Programm einer strebsamen Menge jüngerer Musiker ansehen.

Addison's Rosamunde (vgl. I, 268) kam sehr wieder zu Ehren. Schon 1729 wurde sie von Henry Carey neu gesetzt, 1733 von Augustin Arne: aber das verheißene große dramatisch-musikalische Kunstwerk wollte nicht entstehen. Die neuen poetischen Versuche von Carey und Andern hatten keinen besseren Erfolg. Sie haben nicht den Beweis zu liefern vermocht, daß die englischen fünffüßigen Jamben musikalischer sind, als die versi sciolti der Italiener, noch, daß die Engländer ein Singspiel auf andere Weise zu erzeugen wußten, als entweder durch Nachahmung oder durch Travestie des italienischen. Die Unproductivität lag klar zu Tage; aber der Drang nach dem Besseren war dennoch ein großer und schon in diesen Jahren fast ein allgemeiner. Die Personen und Vereine, welche hauptsächlich dafür — man wußte kaum zu sagen, wofür — strebten, waren: Vater Arne, ein Tapezirer, sein berühmter Sohn Augustin, seine später als Frau Cibber ebenfalls berühmte Tochter Susanna, Händel's gefeierte Sängerin, der wackere Henry Carey, Johann Friedrich Lampe, der junge Schmidt, der Violinist Talbot Young und sein Verein, der philharmonische Klubb, der Organist Charles Young und seine drei Töchter, namentlich Cäcilia die älteste, Herr Mountier von Chichester,

2) British Journal v. 9. Januar '31.

Carey's Schülerin Fräulein Rafter, später als Frau Clive berühmt geworden, das ganze Theater Lincoln's-Inn-Fields, der größte Theil der königlichen Kapelle, die Kirchenmusiker, namentlich der Sangmeister Bernhard Gates und seine Knaben, sowie endlich die Akademie für alte Musik. Jede einzelne dieser Personen und Gesellschaften für sich hatte zur Zeit nur eine geringe Bedeutung; aber indem sie zusammen traten, entstand eine musikalische Macht. Die besten englischen Musiker und Sänger bildeten sich in diesem Kreise; das musikalische Altengland erwachte wieder. Daß aber wirklich neue, der Gegenwart und ihren Bestrebungen ergebene Kräfte vorhanden waren, geht schon aus ihrer Neigung hervor, lieber in's blaue Vorwärts zu streben, als etwa eine Restauration der Kunst Purcell's zu versuchen. Der Mangel an Gegenständen und die unausgebildete, ungenügende Kunstfertigkeit — zwei innere Feinde, mit denen jede neue Richtung zu kämpfen hat — machten sich bald fühlbar. Aber hier überraschte unsere englischen Neulinge die sonderbare Entdeckung, daß das, was sie zu leisten versuchten, eigentlich schon gethan war: es wurde ihnen plötzlich klar, daß Händel in Esther und Acis und Galatea zwei Werke mustergültig hingestellt hatte, an Dichtung und Musik völlig neu und unübertrefflich, ja unerreichbar, denen gegenüber ihnen zunächst keine andere Aufgabe bleibe, als durch Vorführung derselben die Oeffentlichkeit zu überzeugen, daß diese Schöpfungen wirklich vorhanden waren. Man zog also die beiden oratorischen Tonwerke aus ihrer Vergessenheit wieder hervor, zugleich aber auch durch scenische Action auf ein ihnen fremdes Gebiet; man arbeitete unserm Händel in die Hand, doch so, daß man ohne seine Beihülfe bald auf Irrwege gerathen wäre. Nun griff er schnell in ihre Thätigkeit ein, seine gleichsam herrenlos gewordenen Werke wieder einfordernd, und das war es, was ihn zum Leiter der ganzen Bewegung machte und seine nächsten oratorischen Compositionen hervorrief.

Acis und Galatea. 1732.

Das Pastoral war seit seiner Aufführung in Cannons um 1720 keineswegs unbekannt geblieben. Es hatte sich in Abschriften verbreitet, deren eine in Walsh's Hände gerieth und natürlich sofort für

seine fast wöchentlich erscheinenden Sammlungen „beliebter Gesänge von berühmten Meistern" ausgeraubt wurde. Die zuerst einzeln verkauften Gesänge vereinigte er bald, nämlich schon im Jahre 1722, zu einer Sammlung, welche mit Ausschluß der Ouvertüre und der Chorsätze fast das ganze Pastoral enthält und auch von ihm betitelt wurde: „Acis und Galatea, eine Serenata, componirt von Hrn. Händel." 3)

3) Das Dasein eines so frühen Druckes von Acis und Galatea scheint den bisherigen Untersuchungen ganz entgangen zu sein. Von den zuerst einzeln und völlig zusammenhangslos ausgegebenen Stücken habe ich drei wieder gefunden: das Recitativ „Du dunkler Hain" nebst der Arie „Fort, du süßer Sängerchor" mit der Ueberschrift »A Song with a Symphony for an Octave Flute & Violins« sowie der Seitenbezeichnung 4—6; das Terzett „Dem Berge mag die Heerde" als »A three part Song« auf Seite 30—33; und das letzte Recitativ „So sei's" nebst der Arie „Herz, der Liebe süßer Born" als »A Song by an Eminent Master« auf Seite 34—36 mit der abschließenden Bezeichnung »Finis«. Die drei Stücke sind in der größeren Sammlung von denselben Platten wieder abgedruckt, die beiden letzten mit der angegebenen Seitenzählung, die beiden ersten sogar mit derselben Ueberschrift, während die Ueberschrift des Schlußgesanges von der Platte abgeschnitten wurde. Bei mehreren der übrigen Gesänge sind die früheren Ueberschriften einfach ausgekratzt, wobei aber doch soviel stehen blieb, daß noch überall Bruchstücke der Bezeichnung »A Song by an Eminent Master« zu sehen sind. Ueber die Arie des Acis „Liebe sitzt gaukelnd" liest man noch deutlich »A Song by an Eminent Master | written in the Compass of the Flute«. Zugleich geht daraus hervor, daß die meisten, vielleicht alle der später zusammen gedruckten Stücke vorhin schon einzeln auf den Markt geschickt waren. — Die erste Anzeige, in welcher Walsh eine ganze Sammlung aus Acis und Galatea anbietet, lautet: New Musick publish'd. ∴ The Monthly Mask of Vocal Musick, or the newest Songs made for the Theatres and other occasions, particularly the Free Masons Health; price 6 d. Twenty four new Country Dances for the year 1723; price 6 d. The favourite Songs in the Operas of Crispus, Muzio Scævola, *Acis and Galatea*; and great variety of Instrumental Musick for the common Flute, German Flute, the Violin, Harpsichord, or Spinnet, lately publish'd. Printed for, and sold by John Walsh.« Daily Courant vom dritten, und Post Boy vom 4./6. Dec. 1722. Diese „beliebten Gesänge der Oper Acis und Galatea" vereinigten alles, was Walsh vor 1730 von dem Pastoral druckte, denn seine Ankündigung bezieht sich auf ein Werk, welches er nur als Raubdruck unter die „beliebten Gesänge" steckte, obwohl es eigentlich diesen Titel hatte: »Acis and Galatea, a Serenade, with the Recitatives, Songs & Symphonys Compos'd by Mr. Handel. London. Printed for J. Walsh.« 36 Seiten in Fol. Daß es in der zweiten Hälfte des Jahres 1722 erschien, entnehmen wir aus der beigedruckten Anzeige der Oper Griselda als des neuesten Verlagswerkes von Walsh.

Diese Serenata wurde nun in den Jahren 1731 und '32 von zwei Gesellschaften fast gleichzeitig in Angriff genommen. Rich's Theater zu Lincoln's-Inn-Fields ging voran, und brachte „auf den Wunsch vornehmer Personen" am 26. März '31 Händel's Acis und Galatea zum Benefiz des Sängers Rochetti.[4]) Der Ankündigung zufolge trat ein Coridon darin auf, der sich nicht bei Händel findet. Er diente sicherlich nur zur Ausfüllung der Lücken, die durch den Wegfall der Chöre entstanden, und war theils mit Motiven aus Händel's Chören, theils mit eingelegten Stücken leicht versorgt; denn wir dürfen voraussetzen, daß die herrlichen Chöre bei dieser Vorstellung nicht entfernt zu ihrem Rechte kamen.

Ganz anders verhielt es sich mit dem Unternehmen des neuen englischen Theaters in Haymarket, welches in seinen Ankündigungen ausdrücklich das volle Werk verhieß. „Wir hören", schreiben die Zeitungen anfangs Mai '32, „daß die Inhaber der englischen Oper in kurzem eine sehr gefeierte Pastoraloper, Acis und Galatea genannt und von Hn. Händel componirt, aufführen werden mit all den großen Chören und sonstigen Decorationen, wie sie vor Seine Gnaden dem Herzog von Chandos in Cannons zur Aufführung kam. Das Werk wird jetzt einstudirt."[5]) Ein Inserat am 6. Mai verheißt es zum elften, und zwar „mit all den großen Chören, Scenen, Maschinen und sonstigen Decorationen", und setzt hinzu: „Dies ist das erste Mal, daß es überhaupt auf theatralische Weise aufgeführt wird"[6]), will sagen in seiner Ganzheit, so daß die Vorstellung auf Rich's

4) »At the desire of several persons of quality. For the benefit of Mr. Rochetti. At the Theatre-Royal in Lincoln's-Inn-Fields, on Friday, being the 26th day of March, will be represented, a Pastoral, call'd *Acis and Galatea*. Compos'd by Mr. Handel.... Tickets may be had at the Theatre. Boxes 5 s. Pit 3 s. First Gallery 2 s. Upper Gallery 1 s.« Daily Journal v. 13. März '31. Am 24. dazu: »with additional Performances, as will be expressed in the great Bills.« Und am 26. über die Besetzung: »Acis by Mr. Rochetti; Galatea, Mrs. Wright; Polypheme, Mr. Leveridge; Coridon, Mr. Legar; Damon, Mr. Salway. Likewise Mr. Rochetti will sing the Song 'Son confusa Pastorella', being the favourite Hornpipe in the Opera of Porus.« Daily Journal v. 24. und 26. März '31.

5) Daily Post vom 2. und Daily Journal v. 3. Mai '32.

6) Daily Post vom 6., 8. und 10. Mai '32.

Theater eine sehr ungenügende gewesen sein muß. Das Pastoral mußte noch einige Tage weiter hinaus geschoben werden, „weil es unmöglich war, die Decorationen, Scenen und Maschinen eher zu Stande zu bringen", und kam dann am 17. Mai zur Vorstellung.[7]) Acis wurde von Mountier, Polyphem von Waltz gesungen, welche damit zum ersten Male die Bühne betraten, und Galatea von Miß Arne, deren Vater, der Tapezirer, das Ganze auf eine sehr geschickte und mit bedeutendem Erfolge gekrönte Weise leitete.

Die ganze Unternehmung war nicht nur sehr erfolgreich, sondern auch höchst achtbar und der Ankündigung wie dem Werke durchaus entsprechend. Daß man in einer Zeit, die kein Drama Shakespeare's ungeändert aufführen sah, sich einfach an Händel's Composition halten würde, war nicht anzunehmen, und doch ist es hier geschehen. Der einzige Zusatz bestand in der theatralischen Action mit wirklichen Maschinen und Decorationen statt der imaginären; die einzige Aenderung in der Zerlegung des einheitlich fortlaufenden Werkes in drei Akte. Der erste Akt schloß mit dem Duett „Selig wir", wo auch Händel später, mit Hinzufügung eines Chores, einen Einschnitt machte; der zweite mit Acis' Arie „Laß mich zum Kampf"; der dritte begann mit der Scene „Acis tritt auf in melancholischer Stellung, Damon folgt ihm. Arie: Bedenke, o Knabe." Scenische Bemerkungen sind nur sparsam angebracht. Soviel ist aus dem erhaltenen Textbuche zu ersehen.[8])

Das kleine Theater in Haymarket —, in welchem jetzt unter Vater Arne die neue „englische Oper" spielte[9]), freudig unter-

7) Daily Post v. 11. u. 17. Mai '32.

8) *Acis and Galatea*: an English Pastoral Opera. In three Acts. As it is Perform'd at the New Theatre in the Hay-Market; set to Musick by Mr. Handel. London: printed for J. Watts. MDCCXXXII. [Price Six Pence.] 8. Im British Museum. Als erschienen angezeigt im London Magazine vom Mai '32. (I, 107.)

9) Nach Burney (IV, 361) wären bei Arne, und allein in seinem Hause, auch Subscriptionen angenommen, was indeß ein Irrthum ist. Acis und Galatea wurde zweimal, am 17. und 19. Mai gegeben, und bei den Anzeigen heißt es immer: »Tickets may be had, and places taken, at Mr. Fribourg's, maker of Rappee Snuff, at the Playhouse Gate«; Preise: 5 sh. und 2½ sh. Die Gesellschaft theilte sich aber im folgenden Jahre, Lampe blieb in Haymarket, Arne ging

stützt von Arne's Sohn und Tochter, von Miß Young der nachherigen Gemahlin von Dr. Augustin Arne, von Schmidt, Lampe, Carey und Genossen, sämmtlich dem großen Händel wohlgesinnt und von seiner Kunst begeistert, — lag dem Heidegger'schen Theater gegenüber; diese Vorstellung von Acis und Galatea geschah also gleichsam vor Händel's Thüre. Die Aufführung in Lincoln's-Inn hatte er wahrscheinlich als ein Curiosum angesehen, aber der unter Arne's Leitung schenkte er eine aufmerksame Beachtung; denn sofort nahm er sein Werk ebenfalls in Angriff und brachte es schon im nächsten Monat heraus. Händel's Ankündigung lautet: „Im königlichen Theater in Haymarket wird diesen Sonnabend als am 10. Juni eine Serenata gegeben werden, genannt Acis und Galatea, früher von Hn. Händel componirt und jetzt von ihm erneuert mit verschiedenen Zusätzen, aufgeführt von einer großen Anzahl der besten Stimmen und Instrumente. Es wird keine Action auf der Bühne stattfinden, aber die Scene wird in malerischer Weise eine ländliche Ansicht darstellen mit Felsen, Laubgängen, Quellen und Grotten, zwischen welchen ein Chor von Nymphen und Schäfern angebracht sein wird; die Kleider und alle sonstigen Decorationen dem Gegenstande angemessen. Das Textbuch, bei J. Watts gedruckt, in drei Akten."[10])

Gab Arne die reine englische Composition, wie sie für Cannons geschrieben war, so enthielt dagegen diese erneuerte Vorstellung Händel's einen Mischmasch englischer und italienischer Worte, englischer und italienischer Tonsätze, welchen man dem Pastoral des englischen Theaters gewiß nicht vorziehen wird. Das englische Werk wurde zu

---

nach Lincoln's-Inn, und erst von jetzt an wurden regelmäßige Vorstellungen englischer Opern für den ganzen Winter eröffnet; die Ankündigungen für Lincoln's-Inn besagen: »Subscriptions continue to be taken in only at Mr. Arne's, at the Crown and Cushion in King-street, Covent-Garden.« Daily Journal v. 18. Nov. '32 und öfter.

10) Daily Courant und Daily Journal v. 5.—10. Juni '32. Die Titel der Textbücher zu den ersten Aufführungen habe ich im Vorwort der Ausg. der d. Händelges. (Acis und Galatea III, IV) angegeben. In den Anzeigen fügt Händel hinzu: »N. B. The full number of Opera's agreed for in the Subscription being compleated, the Silver Tickets will not be admitted, but only the Subscribers themselves in person.«

Grunde gelegt, aber so erweitert, daß darin für sieben italienische und zwei englische Sänger Spielraum war. Der herrliche Anfangschor »Oh! the pleasures of the plains« ist geblieben; darauf folgt »Hush, ye pretty warbling quire«, ebenfalls englisch, aber von Cloris (einer Miß Robinson) gesungen. Dann erst treten Galatea (Strada) und Acis (Senesino) auf mit dem Duett »Sorge il di« aus dem italienischen Acis vom Jahre 1708, und der ganze erste Akt verläuft von hieran zwischen Galatea, Acis, Silvio, Filli und Dorinda, aus Gesängen des englischen und des italienischen Acis und sonstigen Arien der früheren Zeit zusammen gesetzt, schließend mit dem Chore »Lieto esulti il cor«. Durch die Uebertragung in das Italienische und die nöthig gewordene Rückübersetzung sind Gay's Verse arg verstümmelt, ja zum Theil unkenntlich geworden. Den zweiten Akt eröffnet ein Chor, in welchem das Solo der Galatea »Voi veder« die Hauptsache ist. Polyphem's Ankunft und Auftreten wird durch einen trefflichen recitativischen Satz zwischen Galatea und Acis, also nicht durch einen Chor, eingeleitet. Polyphem fand an Montagnana einen ausgezeichneten Vertreter. Alles ist italienisch bis auf Damon's Arie »Would you gain«, hier von Eurilla (Mrs. Davis) gesungen. Der ganze Akt wird ausgefüllt durch Verhandlungen mit Polyphem, dessen Liebeswerben, von Galatea verächtlich abgewiesen, in der Drohung endet, ihren Acis zu ermorden, worauf dieser hinzu tritt und nach Art der italienischen Oper ein längeres Wortgefecht veranlaßt. Als Galatea von räuberischer Gewalt bedroht wird, flüchtet sie sich in die Wellen, und der neu componirte englische Schlußchor »Smiling Venus, queen of love« erfleht ihr den Schutz der Göttin der Liebe. In den Choranfang des dritten Aktes »Viver, e non amar« ist ein Stück des unbeschreiblich schönen Chores »Wretched lovers« als Mitteltheil verwebt; die erste Hälfte ist neu gesetzt, für drei Soprane, drei Alte, Tenor und Baß, also achtstimmig, und ist in der That einer der melodiereichsten und bei aller Einfachheit kunstvollsten Sätze Händel's. Daß die Liebe nothwendig Freuden und Leiden bringe, wird darin besungen und in der Folge der Handlung bethätigt; der Akt verläuft wesentlich wie der jetzige zweite Theil des englischen Pastorals, nur daß Polyphem nicht so pomphaft angekündigt wird und der Chor nicht so prachtvoll in den

Schluß der Handlung eingreifen kann. Erst als Acis von Galatea einsam beklagt und in einen Fluß verwandelt ist, tritt der Chor wieder auf mit dem englischen Schlußgesange »Galatea, dry thy tears!«

Was hier dem früheren Pastoral hinzu gefügt wurde, besteht wesentlich nur in der Ausdeutung dessen, was in Gay's Dichtung zwischen den Zeilen zu lesen war und größtentheils unausgesprochen bleiben mußte. Auch die Meergöttin Galatea (wie bei Gay den Hirten Acis) von der verhängnißvollen Liebe abrathen, heißt sie ihres göttlichen Wesens entkleiden; denn als Gottheit giebt es für sie wohl Schmerz, aber kein Verhängniß, keinen Untergang. Daß Acis und Polyphem mit einander verhandeln, schwächt den Contrast und löst das Naturgewaltige eines unvermittelt, wie Felsberg und blumige Flur, dastehenden Gegensatzes in persönlichen Krakehl auf.

Wozu nun diese Verletzung eines völlig idealen Kunstwerkes; warum nicht lieber der englischen Oper Acis und Galatea freien Lauf gelassen? Nicht zunächst aus Gegenwirkung gegen eine Oper Acis und Galatea, sondern aus dem Bestreben, Eingriffe in seine Werke nie soweit zu dulden, daß sie ihm dadurch gleichsam aus der Hand gerissen wurden, und ihre Leitung, ihre Aufführung mit den besten künstlerischen Kräften und vor dem gebildetsten Theile der Zuhörer sich unter allen Umständen zu sichern. Händel's Streben war nicht darauf gerichtet, seinen Werken jederzeit ihr Recht widerfahren zu lassen, wohl aber darauf, sich auf Grund dieser Werke die musikalische Herrschaft zu sichern, überzeugt, daß er dadurch seinen Schöpfungen im Großen und Ganzen eine Interpretation verleihen werde, gegen welche das Nachgeben im einzelnen Falle als völlig bedeutungslos verschwinde. Für ihn war die Frage zunächst nicht, ob Action oder stille Scene, ob Oratorium oder Oper, wenngleich er wußte, daß er das Werk als Cantate und nicht als Oper componirt hatte: sondern die Frage war, wie er mit seinem Sänger- und Orchesterpersonal ersten Grades dem neu erwachten, an seinem eigenen Werke sich bethätigten Streben nach vollerer, chormäßiger und nationaler Musik genugthun könne. In das kleine Haymarket-Theater, also von dem großen musikalischen Thron auf den geringeren hinab zu steigen, und damit einen Zwiespalt gleichsam zu sanctioniren, fiel ihm nicht ein.

Er hielt unerschütterlich fest an der Einheit und Untheilbarkeit des musikalischen Reiches wie an der geistigen Einheit des Kunstschaffens, und hatte das Bewußtsein, daß er von dem alle Gegensätze einigenden Mittelpunkte aus, in welchen er sich gestellt wußte, das ganze Reich zu beherrschen habe. Um nun mit seinen Sängern, deren Organ überwiegend die italienische Sprache war, das in Ablösung begriffene Gebiet festzuhalten, scheute er sich nicht auf eine Praxis zurück zu gehen, welche dem unreifen Zustande der Londoner Oper um 1708, wo ein Gemisch von Italienisch und Englisch vorgetragen wurde, ähnlich war: nur daß der weitere Verlauf sich als völlig entgegen gesetzt zeigte, da die frühere Oper italienisch und das jetzige Oratorium englisch endete. Letzteres, sofern wir es nicht als eine individuelle künstlerische That, sondern als die in der Bewegung des öffentlichen Lebens gereifte Frucht anzusehen haben, erblicken wir hier denn in seinen allerersten Anfängen.

Das so gemischte Pastoral wurde von Händel in dieser Saison viermal aufgeführt, in der folgenden ebenfalls, sodann fast alljährlich mit geringen Aenderungen wiederholt, bis gegen das Jahr 1740 seine englischen Kräfte soweit erstarkten, seine Zuhörer soweit gesundeten, daß er fortan (seit dem 13. December '39) auf die in zwei Theile zerlegte, mit dem neuen Schlußchore »Happy we«[11]) und einem Orgelconcerte zwischen dem ersten und zweiten Theile versehene Cannons-Cantate zurückgehen konnte.

Esther. 1732.

Esther, das andere der in Cannons entstandenen großen Werke, machte in eben diesen Tagen einen ganz ähnlichen Lauf. Bernhard Gates, welcher vor mehr als zehn Jahren bei der ersten Aufführung mitwirkte und dem Componisten eine warme Anhänglichkeit bewahrte,

---

11) S. Ausg. der d. Händelges. III, 47 u. 123, sowie die Erläuterungen im Vorworte. Das dort angeführte Volkslied aus Wales, in welchem die Melodie dieses Chores enthalten ist, hat sich noch nicht als mit Händel's Composition gleichalt nachweisen lassen; dagegen ist diese Chormelodie einer Arie Scarlatti's auffallend ähnlich und hat überhaupt ein italienisches Gepräge, so daß die Frage hinsichtlich ihres Ursprunges noch unerledigt ist.

war im Besitz einer Partitur, nach welcher er das Oratorium jetzt mit seinen Chorknaben und sonstigen musikalischen Freunden einübte und aufführte. „Es wurde aufgeführt, nämlich mit Action, von den Knaben der königlichen Capelle in dem Hause ihres Meisters, des Herrn Bernhard Gates, in Jamesstreet, Westminster, Mittwoch am 23. Februar 1731 [1732]. Dr. Randall in Cambridge, Hr. Beard und Hr. Barrow, alle noch am Leben, waren unter den Kindern, welche sich bei dieser Vorstellung betheiligten. Der Chor, bestehend aus den Kirchensängern und den Mitgliedern der königl. Capelle, war nach der Weise der Alten zwischen der Bühne und dem Orchester aufgestellt; und der instrumentale Theil wurde hauptsächlich von den Musikfreunden besorgt, welche Mitglieder der [Young'schen] philharmonischen Gesellschaft [und der Akademie für alte Musik] waren. Darauf wurde es von demselben Personal in dem Gasthause zur Krone und zum Anker wiederholt." [12])

Burney's Nachricht lautet sehr bestimmt, und dennoch muß er sich um ein ganzes Jahr geirrt haben. Zunächst fiel im Jahre 1731 der 23. Februar, Händel's Geburtstag, nicht auf den Mittwoch, sondern auf den Dienstag, und an diesem Tage war italienische Oper; Händel's Porus wurde gegeben. Es wäre doch sonderbar, wenn man annehmen müßte, Gates habe die Vorstellung auf einen Tag gesetzt, welcher es dem Componisten und vielen Musikern unmöglich machte zugegen zu sein.

Noch entscheidender ist ein anderer Umstand. Die Stiftung für arme Predigersöhne, gewohnt ihr Jahresfest mit geistlicher Musik, namentlich mit Purcell's Te Deum zu feiern, griff im Jahre 1731 zu Händel, nämlich zu seiner seit 1714 nicht wieder öffentlich aufgeführten Utrechter Friedensmusik. Diese Aufführung war ein Ereigniß im Londoner Musikleben, und eben am 23. Februar fand in der St. Paulskirche die Hauptprobe statt. Die Zeitungen sprechen mit Begeisterung davon. „Am Dienstag wurde in St. Paul für das am Donnerstag gefeierte Fest der Predigersöhne das große Te Deum und Jubilate probirt, welches Hr. Händel für die öffentliche Danksagung des Utrechter Friedens componirte, nebst zwei seiner für die Krönung

12) Burney, Sketch in Commem. p. 22—23.

des jetzigen Königs geschriebenen Anthems. Da diese Stücke von allen wahren Kunstkennern als einige der größten Compositionen der Kirchenmusik geschätzt werden, und da sie von einer weit größeren Zahl von Sängern und Instrumentisten aufgeführt wurden, als sonst bei dieser Gelegenheit der Fall ist: so war auch die Zuhörerschaft eine ganz andere, und die Gaben für die Stiftung flossen reichlicher, denn jemals zuvor; die Sammlung [bei der Probe] betrug £ 203. 9. 3., beinah das Doppelte der früheren Einnahmen." 13) „Die Sammlung bei der Aufführung und am Dienstag bei der Probe betrug zusammen etwa £ 700." 14) Die ganze vornehme Welt war zugegen, schon bei der Probe. 15) Daß Händel dirigirte, wird nirgends gesagt, ist aber stillschweigende Voraussetzung; und ebenso versteht sich von selbst, daß der königl. Chor, welcher nach Burney's Angabe an diesem Tage die Esther gesungen haben soll, bei der Aufführung des Te Deum den Grundstamm bildete. Letzteres wird in den folgenden Jahren auch ausdrücklich gesagt. Man wiederholte 1732 und 1733 diese Händel'sche Kirchenmusik mit denselben Kräften und mit noch größerem Erfolge. Die Hauptprobe war 1732 am 14., das Fest am 17. Februar, und die Einnahme betrug £ 1080. 5 sh. 16) Und im Jahre 1733 schreibt eine Zeitung: „Wie wir hören, haben die meisten musikalischen Gesellschaften der Stadt sich edelmüthig bereit erklärt, die Mitglieder der königl. Capelle und der Kirchenchöre in St. Paul und in Westminster zu unterstützen in der Aufführung des großen Te Deum, Jubilate und der Anthems des Hn. Händel in der St. Paulskirche, beides in der Hauptprobe und am Feste der Corporation der Predigersöhne, um eine so wohlthätige Stiftung nach Kräften zu fördern." 17) Das Fest war diesmal schon am 1. Februar, und die Einnahme betrug £ 945. 10 sh. 3 d. 18) So hatte Händel's

13) Craftsman v. 27. Febr. '31.

14) Read's Weekly Journal v. 27. Febr. '31. Nach dem Gentleman's Magazine betrug die Einnahme £ 718. 11 sh. 4 d.

15) Daily Courant v. 24. Febr. '31.

16) Daily Journal v. 31. Jan. '32 und öfter. Gentleman's Magazine v. Febr. '32.

17) Daily Journal v. 19. Jan. '33.

18) »Feb. 1. Mr. Handel's Te Deum and Jubilate, with two Anthems,

Musik der wohlthätigen Stiftung in drei Jahren gegen zwanzigtausend Thaler verschafft. Es war das erste mal, daß sich die Wirkung seiner Kunst auch in dieser Hinsicht so groß bewährte, die Musikfreunde zu gemeinsamem Wirken zusammen führend, die Reichen zur Wohlthätigkeit ermunternd, wahre Freigebigkeit und edlen Gemeinsinn fördernd; und so bilden diese Aufführungen in St. Paul's Kathedrale keinen unwesentlichen Beitrag zur Versöhnung der Anhänger Purcell's mit Händel's Muse und zur Heranbildung der Oeffentlichkeit für eine neue Art Musik.

Es leuchtet ein, daß an dem genannten 23. Februar 1731 neben der Aufführung der Psalmen in der Paulskirche und der Oper in Haymarket kein Raum bleibt für die Darstellung der Esther. Anders verhielt es sich im Jahre 1732, wo der 23. Februar auf einen Mittwoch fiel, an welchem Tage überhaupt keine Opern und nur selten Concerte stattfanden; und da Burney auffallend genug den Wochentag nennt, so wird er seinen Bericht von einem der als noch lebend angeführten Sänger erhalten haben, bei dessen Wiedergabe er denn wohl leichter das Jahr als den Tag verwechseln konnte. Vielleicht ließ er oder sein Gewährsmann sich auch durch Hawkins irre leiten, welcher erzählt: „Es wird auf Grund guter Autorität behauptet, daß Herr Händel zu dem Versuche Oratorien aufzuführen angeregt wurde durch die Darstellung der Esther in der Akademie für alte Musik im Februar 1731, welche so außerordentlichen Beifall fand, daß er das Werk im folgenden Jahre in der Fastenzeit in Covent-Garden selber aufführte, wie auch Debora.“[19]) Nun folgte aber Debora nicht nur ein Jahr nach Esther, und beide Werke kamen nicht nur in Haymarket heraus (da das Covent-Garden-Theater in eben diesem Jahre erst gebaut wurde), sondern Hawkins sagt auch sechs Seiten vorher ganz einfach und seiner durchaus würdig: „Bevor Dr. Greene und B. Gates

---

were performed before the corporation of Clergymen's Sons, at St. Paul's Cathedral, by a much greater number of voices and instruments than usual, about 50 gentlemen performing gratis. . . The collection came to £ 954. 10. 3 d.« Gentleman's Magazine, Febr. '33, p. 97. Aus Hooker's Weekly Miscellany v. 10. Febr. '33 entnommen, wo die Summe £ 945. 10. 3 d. angegeben ist.

19) Hawkins, History V, 355.

sich veruneinigten, nämlich im Februar 1732, als der Conflict zwischen Hn. Händel und der Aristokratie [welcher damals noch garnicht vorhanden war!] die Lage des ersteren fast der Verzweiflung nahe gebracht hatte, befand sich die Akademie im Besitz einer Abschrift des Oratoriums Esther, führte es durch ihre eignen Mitglieder und die Kinder der königl. Capelle auf; und der Beifall, mit welchem es aufgenommen wurde, brachte den Autor auf den Gedanken es selber vorzunehmen, und in der Fastenzeit überhaupt diese Art von Musik aufzuführen."[20]) Der Gedanke, in der Fastenzeit eine Reihe von Oratorien vorzuführen, ist viel späteren Ursprunges, als dieser verwirrte Thatsachenkrämer meint; aber hinsichtlich der ersten Aufführung der Esther bei Gates und in der Akademie dürfte es mit dem Jahre 1732 seine Richtigkeit haben.

Der genannte Chorknabe John Randall, 1799 als Doktor und Professor der Musik in Cambridge gestorben, sang und spielte die Esther. Daß Händel zu diesem Unternehmen seiner Verehrer eingeladen war, versteht sich von selbst, ja, Gates wird die erste Vorstellung gewiß nicht ohne Absicht auf Händel's Geburtstag gesetzt haben. Das Gasthaus „Krone und Anker" war der Versammlungsort der Akademie für alte Musik, deren Mitglieder zumeist aus den bei der Esther mitwirkenden Personen bestanden und nun nach dem ersten glücklichen Versuche das Werk in ihrem größeren Saale wiederholten. Es ziemte sich für ein Institut, das auf dem Grunde der altgriechischen und der altkirchlichen Musik zu stehen meinte, sich an einem Werke zu betheiligen, welches den Gehalt kirchlicher Tonkunst in der ruhigen Würde des griechischen Drama darzustellen erlaubte. Was man aber wohl nicht bemerkte, nämlich, daß die Verwandtschaft des Oratoriums mit der griechischen Tragödie mehr geistiger als formeller Art ist, sich mehr auf den Kunstgehalt als auf den Kunstkörper bezieht, sah Händel gleich. Er hat seinen Chor nie zwischen Solosänger und Orchester schieben wollen, weil es die Griechen gethan, sondern befragte um die richtige Praxis mehr sich selbst und Herrn Heidegger, als die Alterthumsforscher.

Diese Vorstellung konnte Händel noch nicht veranlassen, das

---

20) Hawkins, History V, 348.

Werk selber in die Hand zu nehmen, da ihm englische Sänger fehlten, und auch derartige Privat- oder Gesellschaftsconcerte seinen öffentlichen Aufführungen nicht den mindesten Abbruch thaten. Aber bald nöthigte ihn eine bedrohliche Concurrenz zu entschiedenem Eingreifen. Eine andere, in ihren einzelnen Gliedern nicht weiter bekannt gewordene Gesellschaft kündigte auf den 20. April '32 folgendes Concert an: „Niemals vorher öffentlich aufgeführt. In dem großen Saal in Yorkbuildings, Villar's-street, wird Donnerstag am 20. April durch die beste Vocal- und Instrumentalmusik aufgeführt werden Esther, ein Oratorium oder heiliges Drama, wie es ursprünglich für den höchst edlen James, Herzog von Chandos, componirt wurde von George Friedrich Händel. Die Worte von Hn. Pope. Jedes Billet fünf Shilling."[21])

Es geht daraus hervor, daß dies ein reines Concert war, keine dramatische Vorstellung. Händel stellte aber schon am 19. April ein anderes Inserat daneben: „Auf Befehl Seiner Majestät. Im königl. Theater in Haymarket, Dienstag den 2. Mai wird gegeben werden die heilige Geschichte der Esther; ein englisches Oratorium, früher von Hn. Händel componirt und jetzt von ihm erneuert mit verschiedenen Zusätzen, und von einer großen Anzahl Stimmen und Instrumente aufgeführt. N. B. Es wird keine Action auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung ausschmücken. Die Sänger und Musiker werden aufgestellt sein wie bei der Krönungsfeier. Karten werden zu den gewöhnlichen [Opern-] Preisen ausgegeben."[22])

Damit wurde den Unternehmern in Yorkbuildings das Handwerk gelegt, so daß sie sich nach einmaliger Vorführung des ursprünglichen Cannons-Oratoriums nicht wieder hervor wagten, und zugleich erzielte Händel damit einen unerwarteten, höchst willkommenen Erfolg. „Hester, Oratorium oder heiliges Drama, in englisch", sagt Colman, „alle Opernsänger in einer Art von Gallerie aufgestellt, keine Action, wurde sechsmal gegeben, und war sehr voll." Denjenigen, welche bei der zuströmenden Menge nicht in das Theater

21) Daily Journal v. 17. 19. u. 20. April '32.
22) Daily Journal v. 19. April '32.

gelangen konnten, wurde Rückzahlung oder ein Billet für eine folgende Aufführung angeboten.[23]) Die ganze königl. Familie war zugegen.[24]) Die Autorisation des Königs erwirkte die Prinzessin Anna, welche ihrem Musikmeister mit begeisterter Verehrung zugethan war.

Der in den letzten Ankündigungen der Yorkbuildings-Gesellschaft gemachte Zusatz, nach welchem Alexander Pope der Verfasser der Dichtung wäre, ist nicht deßhalb als gegründet zu betrachten, weil Pope niemals die Autorschaft abgelehnt hat; denn ein Heer von Flugschriften und Gedichten wurde ihm in dieser Zeit auf Anstiften der Verleger heimlich oder öffentlich zugeschrieben, ohne daß er anders, als in Briefen an Freunde und in allgemeinen satirischen Episteln sich dagegen erklärte. Wie man aber in diesem Falle darauf kommen sollte, ihm einen Oratorientext zuzuschreiben, ohne daß man davon überzeugt war, ist nicht wohl zu begreifen. Wir wollen also die in dem ersten Bande (S. 471) nachgesprochene allgemeine Annahme, daß Samuel Humphreys die Esther dichtete, hiermit berichtigen, und zwar aus zwei Gründen: weil Humphreys erst sieben Jahre später (1727) mit seinem ersten Gedichte, einer Lobschrift auf „Cannons", hervor trat, und sodann, weil auf dem Titel des Textbuches, welches für die jetzt vorbereiteten Aufführungen Händel's mit erheblichen Zusätzen versehen war, ganz einfach gesagt wird: „Die hinzugefügten Worte von Hn. Humphreys, The *additional* Words by Mr. Humphreys.« Es wäre völlig sinnlos, ihm das Hinzugedichtete namentlich zuzuschreiben, wenn er der Verfasser des Ganzen gewesen wäre. Wir sehen hier auch, durch welches Mißverständniß er zu der wahrlich nicht geringen Ehre gekommen ist, für den Dichter des ganzen Oratoriums gehalten zu werden. Ein weiterer Grund gegen Humphreys und für einen Dichter wie Pope ist die Sprache, deren poetische Kraft die der Oratorien Debora und Athalia, welche Humphreys dichtete, bedeutend überragt. Es wird aber noch ein Dritter als Verfasser dieses Textes genannt, und zwar Arbuthnot. „In einem Textbuche, welches zu Dublin im Jahre 1757 erschien, wird Hr. Arbuthnot als der Autor angegeben. Man kann

23) Daily Journal und Daily Courant v. 4. Mai '32.
24) Daily Courant v. 3. Mai '32.

hieraus, denken wir, sicher schließen, daß er allein der Verfasser war, da es mehr als wahrscheinlich ist, daß der genannte Druck eine genaue Copie desjenigen Textbuches war, welches Händel hier drucken ließ, als das Oratorium hier unter seiner eignen Direction aufgeführt wurde; besonders da die Worte genau mit denen in der Originalpartitur überein stimmen."[25]) Schwerlich hat Händel in seinem Textbuche den Dichter genannt, wenigstens würde er seinen verstorbenen Freund, den berühmten Doktor, nie als »Mr. Arbuthnot« angeführt haben; die Angabe vom Jahre 1757 wird sich auf mündliche Mittheilung gründen. Daß Dr. Arbuthnot das Ganze gedichtet habe, ist sicherlich eine zu weit gehende, die Verhältnisse um 1720, unter welchen das Oratorium entstand, nicht berücksichtigende Vermuthung. Durch die Ansprüche, welche hier für Arbuthnot geltend gemacht werden, wird die Frage nach dem eigentlichen Autor übrigens nicht verwirrter, sondern wirklich einfacher. Auf Arbuthnot's Betheiligung würden wir ohnehin schließen, und war diese so bedeutend, daß ihm daraufhin das Ganze zugeschrieben werden konnte, so erklärt sich Pope's Nichtbeachtung der Esther um so leichter. Musikalische Poesie wurde von diesen Dichtern überhaupt sehr geringschätzig behandelt; man muß nur wissen, daß auch Gay den Acis niemals in eine Sammlung seiner Gedichte aufgenommen oder sonstwie als sein Werk anerkannt hat. Auf so herrliche Erzeugnisse, mit welchen sie schwächeren Dichtern im Oratorium doch erst die Bahn gewiesen haben, sahen sie immer wie auf müssige Gelegenheitsgedichte herab, besonders in den Jahren um 1730. Wir lassen nun hier bei Esther beide Bearbeiter zu gleichen Theilen gehen, Arbuthnot den Plan und die Anregung für den Componisten, Pope einen großen Theil der Ausführung zuschreibend. Der tief musikalisch gebildete und dieser Kunst enthusiastisch ergebene Arbuthnot und der Herzog von Chandos hatten in Paris das Concert spirituel kennen gelernt, und beide erweckten nun in dem heimischen Dichterkreise wie bei dem großen deutschen Tonmeister die Lust zur Nacheiferung. So wird besonders der Doktor für Alle der erste Anstoß gewesen sein; und

25) Esther, Textbuch zu der Aufführung der Choral Society der Universität in Dublin am 16. Decbr. 1851. 8. In den preliminary observations p. 7.

seine poetische Betheiligung hinzu gerechnet, erklärt sich also sehr wohl, daß Händel auf die Frage der Dubliner, ob Pope wirklich die Esther verfaßt habe, geantwortet haben kann, eigentlich rühre das Werk von Arbuthnot her.

Mit neuen Zusätzen ist besonders der Anfang des Werkes bedacht, den wir schon früher (I, 477) als dramatisch vortrefflich, aber als oratorisch mangelhaft bezeichneten. Dem früheren Eingange sind jetzt zwei Scenen vorauf gesandt, von denen die erste das Verhältniß der Esther zu ihrem Volke, die andere das des Günstlings Haman zu seinem Könige darstellt. Diese Erweiterung, welche den Gegenstand in zwei Bildern plastisch klar hinstellt, ist bei einem oratorischen Werke durchaus berechtigt und eine wesentliche Verschönerung desselben. Die Musik ist theils neu gesetzt, theils entlehnt. Auch weiterhin sind einige Zusätze gemacht und die schönsten Chöre der Krönungsanthems eingefügt, die, wenn auch mit dem Ganzen nur in einem losen Zusammenhange stehend, doch sehr dazu beitrugen, die Esther als ein pompöses musikalisches Riesenwerk erscheinen zu lassen. Da das Oratorium niemals treu nach dem Original und in der erstaunlichen Fülle, mit welcher Händel es jetzt ausstattete, zum Druck gelangt ist, ja ein beträchtlicher Theil der Musik erst kürzlich wieder an's Licht gezogen wurde, so werden die Mitglieder unserer Händelgesellschaft in der baldmöglichst zu beschaffenden Ausgabe ein in vieler Hinsicht ganz neues Werk erhalten.

Dies nun war das Tonwerk, welches, wie eine Zeitung sagt, „jetzt in Haymarket mit ungeheurem Erfolge aufgeführt wird und von dem großen Hn. Händel componirt ist."[26]) Die Solosänger waren theils Engländer, theils Italiener, sangen aber sämmtlich englisch; der Eindruck muß mithin nicht nur ein mächtigerer, sondern auch ein

26) »*Esther*: an Oratorio, or Sacred Drama. As it is now acted at the Theatre Royal in the Hay-Market with vast Applause. The Musick being composed by the Great Mr. Handel.« London Magazine: or, Gentleman's Monthly Intelligencer vom Mai '32. (London. 8.) I, 85—86. Der hier ohne Angabe eines Dichters mitgetheilte Text enthält das vollständige Cannons-Oratorium, aber ohne die neuen Zusätze, mit denen Händel das Werk eben jetzt aufführte. Daraus geht hervor, daß das Journal für den Abdruck nicht das Händel'sche Textbuch, sondern das etwas früher ausgegebene der Yorkbuildings-Compagnie benutzte.

einheitlicherer gewesen sein, als bei Acis und Galatea. Obwohl es schon einige Wochen vor dem Pastoral zur Aufführung gelangte, also für die oratorischen Schöpfungen der eigentliche Bahnbrecher war, ist es hier doch erst nach demselben besprochen, eben weil es auf Händel's nächstfolgende Thätigkeit so wesentlich bestimmend einwirkte.

Als er seinen Fuß schon erhob zu einem neuen Schritte in das Gebiet, für welches sein Auditorium die größte Theilnahme bewiesen hatte, nämlich in das des geistlichen Oratoriums, stellte sich ihm ein beredter Vertreter der englischen Oper in den Weg. Sein Freund Aaron Hill, dem gleich vielen Andern Acis und Galatea die größten Hoffnungen für das Gelingen einer nationalen Oper erregt hatte, richtete bei Gelegenheit der Danksagung für das ihm geschenkte silberne, d. i. für alle Vorstellungen gültige, Billet folgenden Brief an Händel.

„Ich hätte Ihnen schon früher meinen herzlichen Dank ausdrücken sollen für das silberne Billet, wodurch Sie nicht nur mich allein verpflichtet haben; denn meine beiden Töchter sind solche Liebhaber der Musik, daß es schwer zu sagen ist, welche von ihnen am meisten von Hn. Händel's Compositionen ergötzt wird.

„Da ich nun einmal Gelegenheit habe Sie mit einem Briefe zu behelligen, so kann ich nicht umhin, Ihnen meine ernstesten Wünsche mitzutheilen, nämlich daß Sie, da Sie schon so beträchtliche Schritte dazu unternommen haben, nun auch uns erlauben möchten, Ihrem unnachahmlichen Genius die Gründung der Musik auf dem Fundamente wahrer Dichtung zu verdanken, wo dann die Vorzüglichkeit des Klanges nicht länger entehrt sein wird durch die Armseligkeit des Sinnes, mit dem er jetzt verkettet ist.

„Meine Meinung ist, daß Sie sich entschließen möchten, uns von unsern italienischen Banden zu befreien, und zu beweisen, daß das Englische für Opern hinreichend wohllautend ist, wenn von Dichtern verfaßt, die die Süßigkeit ihrer Muttersprache von der rauhen Kraft derselben da, wo letztere weniger nöthig ist, zu unterscheiden wissen.

„Ich bin der Ueberzeugung, daß männliche und weibliche Stimmen in diesem Königreiche gefunden werden können, welche alle erforderlichen Anlagen besitzen; und ich bin deß gewiß, daß eine Art

von dramatischer Musik in's Leben gerufen werden kann, welche, Vernunft und Würde vereinend, mit Musik und schönen Verzierungen ausgestattet, das Ohr ergötzen und zugleich das Herz anziehen würde.

„Eine solche Verbesserung würde dauernd und zugleich gewinnreich sein, und zwar in einem sehr hohen Grade; und sie würde unfehlbar die allgemeinste Achtung und Aufmunterung erhalten.

„Die Art Ihrer gegenwärtigen Verbindungen ist mir so fremd, daß Sie, wenn das Gesagte nicht so ausführbar sein sollte, als es mir erscheint, es gütigst lediglich dem Eifer zuschreiben werden, mit welchem ich Sie an die Spitze einer Unternehmung wünsche, die so solide und unvergänglich wäre, wie Ihre Musik und Ihr Andenken. Ich bleibe Ihr verbundenster und ergebenster Diener, A. Hill.“ 27)

---

27) »To Mr. Handel.

Dec. 5, 1732.

Sir,

I ought sooner to have return'd you my hearty thanks, for the silver ticket, which has carried the obligation farther, than to myself; for my daughters are both such lovers of musick, that it is hard to say, which of them is most capable of being charm'd by the compositions of Mr. *Handel*.

Having this occasion of troubling you with a letter, I cannot forbear to tell you the earnestness of my wishes, that, as you have made such considerable steps towards it, already, you would let us owe to your inimitable genius, the establishment of *musick*, upon a foundation of good poetry; where the excellence of the *sound* should be no longer dishonour'd, by the poorness of the *sense* it is chain'd to.

My meaning is, that you would be resolute enough, to deliver us from our *Italian bondage*; and demonstrate, that *English* is soft enough for Opera, when compos'd by poets, who know how to distinguish the *sweetness* of our tongue, from the *strength* of it, where the last is less necessary.

I am of opinion, that male and female voices may be found in this kingdom, capable of every thing, that is requisite; and, I am sure, a species of dramatic Opera might be invented, that, by reconciling reason and dignity, with musick and fine machinery, would charm the *ear*, and hold fast the *heart*, together.

Such an improvement must, at once, be lasting, and profitable, to a very great degree; and would, infallibly, attract an universal regard, and encouragement.

I am so much a stranger to the nature of your present engagements, that, if what I have said, should not happen to be so practicable, as I con-

Das ist nun allerdings ein wichtiges und wohlwollendes Schreiben, welches aber doch weder Händel's nächstmögliche, noch auch überhaupt seine höchsten Schritte vorzeichnete. In ihm wollte die Musik sich zum Höchsten gipfeln und in seliger Wonne ihren Sabbath feiern; ihn drängte es daher nicht so gar sehr zu einer dramatisch-musikalischen Oper, in der die Musik sich mit dem Worte des Dichters kritisch genau zu berathen hat, obwohl er die Regungen auf diesem Gebiete stets sorgsam beachtete und mit künstlerischer Weisheit zu lenken wußte. Die Unausführbarkeit seiner Vorschläge bewies Aaron Hill sich selber, denn die englischen Opern, welche er in dieser Zeit skizzirte, blieben Entwürfe, lehren aber auch als solche, daß Händel das Publikum unmöglich von den italienischen Banden befreien konnte, wenn seine englischen Dichter sich nicht vorerst selber davon frei gemacht hatten. Dasselbe lehren die Versuche von Addison, Carey und allen übrigen. Hätte Gay sich nie von Händel getrennt, hätte Pope gleich Metastasio sein poetisches Genie an der Tonkunst entzündet, hätte Swift's durchdringende Schärfe für statt gegen die Musik gefochten, dann wäre allerdings in die englische Dichtung ein anderer Schwung gekommen. Doch das bedingte zugleich eine völlig veränderte Zeit und das Zusammenwirken von Umständen, die für das Aufsteigen der Tonkunst zu ihrer höchsten Vollendung — dies müssen wir stets festhalten — nicht durchaus nothwendig waren. Es bleibt doch die große gewaltige musikalische Zeit, vor deren Schöpfungen sich schließlich alles beugte.

Die Aufführung der Händel'schen Friedens- und Krönungsmusik in der St. Paulskirche am ersten Februar 1733 zum Jahresfest der Stiftung für arme Predigersöhne (S. 270), gab dem wohlgesinnten Hill auf's neue Gelegenheit, seine Verehrung für Händel's

---

ceive it, you will have the goodness to impute it only to the zeal, with which I wish you at the head of a design, as solid, and imperishable, as your musick and memory. I am,

Sir,

Your most obliged,

And most humble Servant,

A. Hill «

The Works of the late Aaron Hill (London 1753. 8.) I, 115—16.

Genius zu bethätigen, und zwar durch ein Gedicht, welches in Händel den wieder erstandenen Psalmensänger David feiert.[28]) Und wahr ist es, daß, wenn auch jedes Jahrzehend große Männer hervortreten sieht, doch die Schöpfer derartiger Hymnen, in welchen unsere Welt sich zum Preise des Schöpfers mit dem Universum vereint fühlt, durch Jahrtausende geschieden sind.

Dieser Zug zum Erhabenen war jetzt in Händel wie auf einen Augenblick auch in der Mehrzahl der Musikfreunde vorwaltend, und so schritt er auf dem durch Esther gebahnten Wege schnell zu einem neuen Werke.

Debora. 1733.

Außer der Schlußbemerkung »S D G | G F Handel | London. Febr. 21 v. st. 1733« am Ende des Originals findet sich keine weitere Zeitangabe. Der Text ist von dem genannten Humphreys und bildet seinen ersten größeren Versuch im Fache der oratorischen Dichtung. Den Stoff entnahm er ohne Vermittlung eines französischen Drama direct der Schrift (Buch der Richter 4 und 5). Was aber seine, oder vielmehr zunächst Händel's Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand lenkte, war „der Gesang von Debora und Barak", welchen M. Greene nach neuer Versification im verflossenen Jahre in Musik gebracht und aufgeführt hatte.[29])

Die Ouvertüre in vier Sätzen ist eine seiner reichsten und klarsten; der zweite Satz ist der Musik des israelitischen Chores »Lord of eternity«, der vierte mit dem kühnen Basso ostinato der des Chores der Götzendiener »Oh Baal« entnommen. Es wird hier also gleich anfangs der Gegensatz angekündigt, welcher das ganze Werk bewegt. Der achtstimmige Anfangschor »Immortal Lord« ist prachtvoll im Preise des wunderthätigen Gottes Himmels und der Erden,

---

28) Hooker's Weekly Miscellany v. 10. Febr. '33. Gentleman's Magazine, Febr. '33, p. 94. S. Beilage III.

29) »Part Song of *Deborah* and *Barak* paraphrased from Judges 5, and set to musick by Dr. *Greene*. Printed for B. Barker, and sold by J. Roberts. Price 3 d.« Gentleman's Magazine vom October '32, p. 23. Dies ist der Titel des Textbuches.

brünstig in der Bitte um einen Führer, der die Unterdrücker verjage, voll kriegerischen Dranges in den Schlußperioden, höchst kunstvoll und klar in der Gestaltung, wohllautend im Tongange. Es ist ein Händel'sches „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", aber mit einer Kraft und Weihe, die eines wesentlich auf religiöser Grundlage ruhenden Völkerkampfes würdig ist, und in dessen musikalischer Darstellung es ihm niemand gleich gethan hat. Auch den zweiten Theil eröffnet ein großer Chor (See, the proud chief advances), aber ein fünfstimmiger, die Ankunft der feindlichen Heerschaaren Sissera's schildernd und das Volk der wahren Religion zur Abwehr aufrufend. Höchst bezeichnend für das wüste und frech lustige Treiben der Heiden ist der Baalschor mit dem aufregenden kunstvollen Basse, erschütternd ernst und erhaben der darauf folgende theils acht-, theils fünfstimmige Chor der Israeliten »Lord of eternity«; beide sind ihrem wesentlichen Inhalte nach schon in der Ouvertüre angedeutet. Im dritten Theile sprechen sich die Gegensätze abermals in Chören aus; heulend und klagend singen die Kanaanäer (Doleful tidings), jubelnd und dankend die Israeliten in dem großen, abwechselnd acht-, fünf- und sechsstimmigen Schlußchore „Zum Himmel auf schall' unser Dank — Alleluja!"

Nur einmal treten die feindlichen Völker in demselben Tonsatze gegen einander auf, nämlich in dem durch vierstimmigen Einzelgesang eingeleiteten Chore des zweiten Theiles »All your boast«, in welchem die Prophetin Debora auch ihrer wahren geschichtlichen Stellung gemäß als die Leiterin der ganzen israelitischen Bewegung auftritt. Sonst besteht in dem Werke ein gewisses Mißverhältniß zwischen dem Chore und den Einzelnen; das individuell Bedeutsame ist dem Chore gegenüber nicht völlig entwickelt. Als ganz befriedigend darf man nur Barak's Vater Abinoam ansehen, der sich in mehreren schönen Baßgesängen (von Montagnana gesungen) eines Heldenvaters würdig äußert. Ganz vergriffen ist dagegen Jael, die Frau des Heber, welche bekanntlich dem hochmüthigen Feldherrn Sissera, der sich in ihre Wohnung geflüchtet hat, einen Nagel durch den Kopf schlägt. Sie offenbart vorher nicht die geringste Anlage zu solcher That; und doch hätte dem Dichter hier ein richtiges Bild so leicht werden müssen, wenn er nur die Ausbrüche eines kräftigen weiblichen

Hasses, wie sie damals fast in jeder Oper hervor traten, zum Vorbilde nehmen und veredelt auf diese Frau übertragen wollen. Darin zeigt sich bei ihm der Mangel dichterischer Gestaltungskraft überhaupt am offenkundigsten, daß er die weiblichen Gestalten ganz unbestimmt und oberflächlich gehalten hat, denjenigen Theil dieses Oratoriums also, der hauptsächlich entwickelt werden mußte, wenn die Macht des persönlichen Lebens zu der Gesammtmacht des Chores in's Gleichgewicht treten sollte. Debora, eine Frau, ist der Mittelpunkt der hier aufbrausenden Bewegung, sie ist begeisterte Seherin, Lenkerin, Richterin des Volks; Barak wird von ihr gleichsam nur herbei gerufen, ein einfacher, nicht übermäßig waghalsiger Mann, der das Volk zum Siege leitet und dann ehrenvoll in das Dunkel des Privatlebens zurücktritt. Eine andere Frau, und nicht einmal eine vollblütige Israelitin, ermordet den Feind durch eine beherzte kühne That. So stehen die Heldinnen vor den Helden. Das setzt eine ganz eigenartige Zeit voraus, die wir in den auftretenden Hauptpersonen zu begreifen wünschen. Aber davon scheint Humphreys nichts geahnt zu haben.

Alles was bei so ungenügenden Vorlagen der Musik möglich war, um ein Werk von allgemein oratorischer Haltung entstehen zu lassen, ist durch Händel geschehen. Die Gestaltung der Chöre und ihre Vertheilung über die ganze Handlung erregt die höchste Bewunderung. Daß Händel dabei auch in die Gestaltung des Individuellen nicht noch tiefer eingriff, war zum Theil mit verschuldet durch das Hemmniß, welches ihm seine beiden Hauptsänger bereiteten. Barak können wir uns nur als Tenor, Debora nur als Alt denken. Händel mußte aber Debora für Sopran, nämlich für Signora Strada, und Barak für den Altcastraten Senesino schreiben, war also nicht in der Lage, diese nächsten und äußerlichsten Forderungen erfüllen zu können, und mußte außerdem noch seinen Sängern, besonders dem Castraten zu Liebe manches einflechten, damit sie überhaupt nur bei dem Oratorium Stand hielten.

Die Bedeutung dieses Werkes liegt also wesentlich in den Chören, welche auch, obwohl in der Vertheilung der Stimmen und der Art der Composition von mannigfaltigem Wechsel, vorwiegend in's Große gearbeitet sind. Und das wirklich Neue in Debora, den Fortschritt zu einer größeren Vollendung des oratorischen Baues erblicken

wir in der chormäßigen Charakteristik der feindlichen Volksmassen. In Esther erhebt sich die Bedeutung des Kampfes noch nicht über das Persönliche; in Debora dagegen kommt überall nur das Allgemeine zur Geltung, und der Mangel dieses Oratoriums besteht eben in dem unverhältnißmäßigen Zurücktreten des Persönlichen. Mehrere Sätze der deutschen Passion und der Anthems sind in dieses neue Werk aufgenommen.

Auf eine begeisterte Aufnahme glaubte Händel nach den bei Esther gemachten Erfahrungen rechnen zu können. War dies doch wirklich ein neuer Schritt zur Befreiung von den italienischen Banden, wenn auch ein anderer, als Hill und seine Freunde wünschten; war dies doch leibhaftig „die edle, männliche Musik", welche der Kraftsmann schon vor Jahren zur Abwehr der weichlichen, sie entnervenden italienischen Oper herbei wünschte, die Musik, welche, eine vernunftgemäße, ja erhabene Handlung schildernd, „die Seele über sich selbst erhebt, zur Tugend, zur muthigsten Tapferkeit anfeuert und den Mann in einen Helden umwandelt"![30]) Ein Uneingeweihter, der den immer heftiger werdenden Reden des Kraftsmannes gegen Unterdrückung und Beraubung arglos trauete, konnte leicht die Meinung fassen, die sogenannte patriotische Partei werde den Sänger der Freiheit, der Tugend, der Gottes- und Vaterlandsliebe, des Heroismus, mit offnen Armen willkommen heißen. Man höre aber, was geschah.

Die erste Aufführung wurde auf den 17. März, Sonnabend vor Palmarum, gesetzt. „Auf Befehl Sr. Majestät. In dem königl. Theater in Haymarket, am 17. März, wird gegeben werden: Debora, ein neues Oratorium, in Englisch; componirt von Hn. Händel, aufgeführt durch eine große Anzahl der besten Stimmen und Instrumente. N. B. Dies ist die letzte dramatische Aufführung, welche in dem königl. Theater vor Ostern stattfinden wird. Das Haus wird in einer neuen und besonderen Weise ausgeschmückt und beleuchtet sein. Karten werden an der Kasse im Opernhause am Freitag und Sonnabend, den 16. und 17. dieses, ausgegeben, jede zu einer

---

30) Craftsman v. 17. März '27.

Guinee: für die Gallerie zu einer halben Guinee."[31]) Das war also, was wir jetzt eine Vorstellung „bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen" nennen, ein Verfahren, welches nun fast gewohnheitsmäßig bei jedem neuen Werke in Anwendung kommt. Händel und Heidegger glaubten dieses wagen und so vor Ostern noch einen guten Zug thun zu können, da das neue Werk die Vorstellungen vorläufig beschloß, und da es als ein unmittelbar vor der Passionswoche aufgeführtes geistliches Oratorium doch von besonderer Bedeutung war.

Aber ein höchst sonderbares Zusammentreffen mit Regierungsmaaßregeln und Parlamentsverhandlungen machte alle Hoffnungen der beiden Operndirectoren zu Schanden. Am 14. März, drei Tage vor der Aufführung der Debora, legte Walpole seinen Acciseplan vor, einen in vieler Hinsicht vernünftigen und löblichen, später unter veränderten Verhältnissen und verändertem Namen auch größtentheils ausgeführten Entwurf, den die Opposition aber schon seit längerer Zeit als ein Ungeheuer von Beraubung und Knechtung angekündigt hatte. Das ganze Land gerieth in Aufregung. Als nun unmittelbar darauf die Anzeige des Oratoriums erschien, rief man: seht da die neue musikalische Accise! Ein Geschrei erhob sich in den Klubbs und Kaffeehäusern gegen denjenigen, der nach ihrer Meinung es unter dem Schutze der Hofgunst gewagt hatte, in der Brandschatzung der Nation den Anfang zu machen. Die erste Aufführung wurde aus Gründen der Ehre und Freiheit nicht besucht. Witze und Epigramme durchflogen die Stadt. Eins dieser Erzeugnisse, wahrscheinlich von Chesterfield verfaßt, sprach den Unsinn am treffendsten aus und ist der Kern der giftigsten Diatribe gegen Händel und seine Kunst geworden. Schon im März wurde es von einer Zeitschrift, der Biene, mitgetheilt als „zwei oder drei Tage im Manuscript umgelaufen" und „für diejenigen, welche wissen was in der Welt geschehen ist, keiner Erklärung bedürftig."[32]) Es stellt das Uebereinkommen zwischen Walpole und Händel dar, das Volk gemeinsam zu scheren und aus-

---

31) Daily Journal und Daily Post v. 12.—17. März '33.

32) »The following Epigram, which has run about in manuscript for

zusaugen, der eine mit Hülfe des Parlamentes (Westminster), der andere mit Hülfe der Oper (Haymarket).

Einen Vergleich zwischen Walpole und Händel zu ziehen, lag aus verschiedenen Ursachen sehr nahe. Sie standen gleich fest in der Hofgunst. Walpole hatte seine vergleichungsweise besten Gesetze in dieser selben Zeit durchgeführt, in welcher Händel unumschränkt die italienische Oper leitete und, ihren nahen Verfall voraussehend, in edelstem Streben den gewaltigen Bau des Oratoriums daneben aufzuführen begann. Beide überragten alle Zeitgenossen ihres Faches an praktischem Geschick, an erstaunlicher Arbeitskraft und imponirender Persönlichkeit. Beide verstanden zu regieren — Walpole aus persönlicher Herrschsucht in vielfältiger Verletzung verfassungsmäßiger Rechte, Händel aus künstlerischer Nothwendigkeit, um das Chaos der vorhandenen, nach allen Richtungen auseinander gehenden Kunstmittel endlich zu einer geordneten Tonwelt zu gestalten. Und beide waren sich auch noch darin gleich, daß sie es augenblicklich mit innerlich geschwächten, aber deßhalb um so heftiger auftretenden, ohne Scham und Rücksicht ihre Mittel wählenden Gegnern zu thun hatten. Man nehme nun alles Edle von Händel, man entreiße ihm alle seine auf so mühsamen und gerechten Wegen erworbenen Verdienste, statte ihn dafür mit allen wirklichen oder für wirklich gehaltenen Lastern Walpole's aus, und lasse ihn auf's kränkendste empfinden, daß er als Musikant, als „Fiedler", auf eine ehrenhafte Behandlung von vorn herein keinen Anspruch habe: so entsteht ein Bild wie dasjenige, welches der Kraftsmann am 7. April ausstellte. Nachdem Debora so zu

---

two or three days past, does not want epigrammatick wit. It needs no explanation to people who know what is done in the world.

A Dialogue between two Projectors.

Quoth W— to H—l shall we two agree,
And join in a scheme of Excise? H. Caro si.
Of what use is your sheep if your shepherd can't sheer him?
At the Hay-Market I, you at W— er. W. Hear him ! —
Call'd to order, the Seconds appear'd in their place,
One fam'd for his morals, and one for his face.
In half they succeeded, in half they were crost;
The *Tobacco* was sav'd, but poor *Deborah* lost.«

The Bee, or univ. weekly Pamphlet, No. 8, März '33. (London. 8.) I, 303.

sagen durchgefallen, die Tabackaccise dagegen mit 266 gegen 205 Stimmen angenommen war, schmiedeten die Genossen des Kraftsmann folgende Epistel „An Caleb D'Anvers, Esq.", den pseudonymen Herausgeber dieses Blattes.

„Mein Herr!

„Ich bin stets erfreut, wenn ich unter meinen Landsleuten irgend einen Zug von Freiheit bemerke. Ich bilde mir ein, daß ein solcher mit der Zeit erstarken, über kurz oder lang sogar in die Mode kommen, und endlich für das Volk zum Guten ausschlagen kann. Da mir nun auch Ihr Eifer für Freiheit nicht unbekannt ist, so finde ich niemand geeigneter als Sie, dem das folgende zuzusenden wäre: eine genaue Erzählung nämlich des löblichen Widerstandes, mit dem die vornehme Welt ihre Freiheiten und Besitzthümer gegen die hellen und verwegenen Angriffe des Herrn Händel zu vertheidigen gewußt hat. Ich berichte einfach was geschehen ist, die Nutzanwendung Ihrer gewandteren Feder überlassend.

„Ursprung und Anwachs von Händel's [Walpole's] Macht und Vermögen sind allbekannt. Es genüge zu bemerken, daß der so schnelle und so unverdiente Zuwachs von beiden ihm den anmaßlichen Dünkel beibrachte, niemand dürfe sich seinem thörichten Willen widersetzen. Eine zeitlang regierte er die Opern [den Staat] und richtete das Orchester [Beamte und Parlament] nach seinem Geschmacke ein, alles ganz unumschränkt. Nur solche Stimmen und Instrumente wurden zugelassen, die seinen Ohren schmeichelten, wenn sie auch die Ohren der Zuhörer marterten. Armselige Kratzer wurden den geschicktesten Leuten im Orchester vorgezogen. Nur seine eigne Musik wurde geduldet, obgleich jedermann ihrer satt und müde war; und er hatte die Unverschämtheit zu behaupten, daß es in England keinen Componisten [Staatsmann] gebe außer Ihm. Selbst Könige und Königinnen mußten mit dem geringen Charakter zufrieden sein, den es ihm gefiel ihnen zuzuertheilen, was deutlich an Signor Montagnana [König Georg II.] zu ersehen ist, dem, obwohl ein König, beständig der unerheblichste Theil des ganzen Drama zufällt, hin und wieder mit einem polternden Baßgesange [einer drohenden Proclamation und Parlamentsrede] ausgestattet. Ein solcher Mißbrauch der Gewalt wurde bald widerwärtig; seine Verwaltung ward verhaßt, und

seine Oper [Staatskasse] ward leer. Jedoch, dieser Grad von Unpopularität und allgemeinem Haß, anstatt ihn zu demüthigen, machte ihn nur um so wüthender und verwegner. Er entschloß sich, seine gesunkenen Verhältnisse wieder aufzurichten, und zwar durch einen letzten gewaltsamen Versuch, da ihm die Ueberzeugung gekommen war, daß er von dem guten Willen des Publikums nichts mehr zu hoffen habe. Demgemäß entwarf er seinen Plan, ohne mit seinen Freunden (vorausgesetzt daß er welche hat) sich zu berathen, und erklärte sodann, daß er zu einer passenden Zeit uns davon genauer in Kenntniß setzen wolle, versichernd, die Ausführung dieser Idee werde dem Publikum im allgemeinen, und den Opern insbesondere, in einem ganz außerordentlichen Maaße zu gute kommen.

„Einige muthmaßen, es sei mit Signora Strada [Königin Caroline], die sehr in seiner Gunst ist, alles vorher abgekartet worden; doch läßt sich mit Gewißheit nur dieses sagen, daß er mit einem Bruder von ihm [Heidegger — Lord Horaz Walpole], in welchen er ein sehr unverdientes Vertrauen setzt, gemeinsam zu Werke gehen will. In diesem Bruder [Lord Walpole] sind Hitze und Geistesarmuth wunderbarlich vereinigt; während ihn die erstere zu allem treibt was neu und heftig ist, hindert ihn die letztere, die unangenehmen Folgen davon vorher zu sehen. Als Händel's Bruder glaubte er natürlich auch ein Musiker [Staatsmann] sein zu müssen; aber alles, was er nach jahrelangen mühsamen Versuchen hierin erreichen konnte, war ein bescheidener Spektakel auf dem Hackbrett. Eine zeitlang spielte er auf dem Festlande den Buffo [als Gesandter in Paris], und verwickelte seinen Bruder in verdrießliche und gefährliche Verbindungen bei Ausrichtung der ihm gewordenen Aufträge, mit fremden Sängern [Mächten] Contracte zu schließen — von welchen Verbindlichkeiten sich Händel hernach (nebenbei gesagt) nicht eben auf die ehrenhafteste Art wieder loszumachen suchte.

„Allen diesen Hemmnissen zum Trotze trat Herr Händel endlich, auf Zureden dieses Bruders, mit seinem Project hervor, suchte es uns mit Gewalt hinein zu stopfen, mißbrauchte dabei große und verehrungswürdige Namen als seine angeblichen Patrone, ja, scheute sich nicht zu verstehen zu geben, daß diese Patrone Theilhaber am

Gewinn sein würden.[33]) Sein Plan besagte nun im Wesentlichen: daß der Verfall der früheren Opern [Zollabgaben] von ihrer Billigkeit herrühre, sowie von den Betrügereien der Thürsteher [Einnehmer]; daß die ehemaligen Jahressubscribenten [Kaufleute] Schurken seien, die ihre Rechte mißbrauchten, indem oft Zwei auf Eine Karte in das Theater liefen; — daß er nun zur Abstellung solcher Mißbräuche ein Ding ersonnen habe, besser als eine Oper, genannt Oratorium [Accise], zu welchem man nicht anders zugelassen werden solle als vermittelst gedruckter Zettel oder Karten zu einer Guinee das Stück, und erlangbar nur in seinen eignen Handlungen durch die von ihm Angestellten, als welche bei der Einnahme der Guineen nicht solchen Betrügereien zugänglich seien, als die früheren Thürsteher bei der Einnahme der halben Guineen; und endlich, da das Dasein der Opern überhaupt von Ihm allein abhänge, daß es auch nur recht und billig sei, wenn der sich ergebende Gewinn lediglich Ihm zufalle. Um das Ganze ein wenig schön zu färben, fügte er noch eine Bedingung hinzu, nämlich diese: daß es jedem Zuhörer, der sich übervortheilt glaube und die Oratorienaufführung mit sieben Thalern meine zu theuer bezahlt zu haben, freigestellt sei an drei musikverständige Richter zu appelliren, die gehalten sein sollten, in einem Zeitraum von höchstens sieben Jahren die Sache endgültig zu erledigen, vorausgesetzt natürlich, daß Er die Richter ernenne — solche nämlich, die keine andere als seine Musik leiden mögen.

Das Abgeschmackte, Schwärmerische und Tyrannische dieses Planes beleidigte die ganze Stadt. Mancher beständige Opernbesucher [Anhänger des Ministeriums] war fest entschlossen, diese musikalischen Spiele lieber ganz aufzugeben, als sie unter solchen Plackereien zu genießen. Es erhob sich ein allgemeines Geschrei gegen den unverschämten und raubgierigen Erfinder dieses Planes. Des Königs alte geschworne Diener, die Schauspieler im Drury-Lane- und Covent-Garden-Theater, zogen den Nutzen von dieser allgemeinen Unzufriedenheit und erfreuten sich gefüllter Häuser, lediglich aus

33) Walpole hatte den König und die Königin dadurch ganz für seinen Acciseplan gewonnen, daß er ihnen eine beträchtliche Mehrung ihrer Privateinnahme daraus vorrechnete.

Opposition gegen das Oratorium. Selbst die Damen waren entrüstet über diese ganz neue Art von Brandschatzung. Kartenspiel, Gesellschaft, Thee- und Kaffeegeschwätz und alles sonstige weibliche Geschütz wurde auf die Vernichtung des Projects und auf den Untergang des Projectenmachers gerichtet. Diese vereinten Bestrebungen aller Klassen und Geschlechter hatten auch einen so trefflichen Erfolg, daß der Projectenmacher sein Oratorium vor einem leeren Hause abspielte; und von den ungefähr Zweihundert und Sechzig die sich einstellten, hatten keine Zehn gezahlt, ja einige für ihren guten Willen sogar noch Geld obenein bekommen.

Dieses Ereigniß bewirkte bei ihm eine tiefe Schwermuth, zu Zeiten unterbrochen von rasenden Anfällen, in welchen er zehntausend Opernteufel zu erblicken glaubt, die ihn zerreißen wollen; dann bricht er aus in wirre, zusammenhangslose Reden, murmelnd: freche Bettler[34]), Meuchelmord, u. s. w. In solchen wahnsinnigen Momenten ist ihm [Walpole] besonders die Londoner Altstadt zuwider. Er nennt alles, was darin ist, Schurken und behauptet, daß selbst der ehrlichste dieser Krämer verdiene gehängt zu werden.

Es ist sehr die Frage, ob er wieder genesen wird; doch dieses angenommen, ist daran wohl nicht zu zweifeln, daß er sich dann vor der allgemeinen Erbitterung der Weltstadt in sein eignes Vaterland zurückziehen wird.

Ich bin, geehrter Herr,
Ihr sehr ergebener Diener
Paolo Rolli.

Nachschrift. Ein kleines Epigramm, welches neulich in der Stadt umlief, scheint sich auf denselben Gegenstand zu beziehen und dürfte daher Ihren Lesern nicht unwillkommen sein. Es lautet:

Sagt Walpole zu Händel: wollen wir, ich und Sie,
Accisen die Nation?
(Händel:) Si, Caro, si.

---

34) »sturdy beggars«: Walpole's Bezeichnung der das Parlament tobsüchtig umlagernden Bittsteller gegen die Accise.

Was nützen die Schafe, wenn man sie nicht schert?
Am Heumarkt ich, und Sie in Westminster —
(Walpole:) Hört! —
Und zwei Vortreffliche liehen ihr Gewicht,
Die verrufne Moral und das verrufne Gesicht.
Die Hälfte schwamm oben, die Hälfte fuhr hinab:
Accise beglückt uns, doch Debora fiel ab." [35])

Die ehrenrührigsten Anschuldigungen dieses schändlichen Pasquills, welches mehr oder weniger ausführlich fast in alle Londoner Zeitungen überging, bezogen sich den Thatsachen nach lediglich auf Walpole. Dahin gehört die ganze Vorbereitung und marktschreierische Ankündigung eines gewinnsüchtigen Planes. Einen solchen Plan entwarf Walpole und setzte zur Durchbringung desselben natürlich alle Hebel in Bewegung; Händel aber, obschon er, durch wohlwollende Freunde wie durch eigne Regungen getrieben, eifriger und bewußter als jemals zuvor an dem Neubau des Oratoriums arbeitete, konnte mit Debora schon deßhalb keinen neuen Kunstplan ankündigen, weil sie nur eine genaue Fortsetzung der beiden Werke bildete, an welchen dieser Plan schon seit einem Jahre erprobt, ja durch die Stimme der Oeffentlichkeit ihm gleichsam aufgedrungen war. Dahin gehört natürlich auch die Zusicherung, jeder Oratorienbesucher dürfe sich an drei parteiische Richter wenden, was wir für einen schalen Witz halten würden, wenn wir nicht wüßten, daß Walpole namentlich mit Hülfe einer derartigen Verwilligung an die Besteuerten seinen Acciseplan durchzubringen suchte. Dies war es auch allein, was Händel empören mußte, daß er eben als Musiker für niedrig und ehrlos genug gehalten wurde, um politischen Wühlern zum Spielball zu dienen. Paolo Rolli dürfen wir nicht für den Verfasser der Schmähschrift halten, aber auch nicht annehmen, er sei ganz unbetheiligt dabei gewesen. Er hatte in der That schon damals mit den „Patrioten" gemeinsame Sache gemacht, wovon wir die Folgen im nächsten Kapitel sehen werden. Händel's Achtung hatte er niemals genossen;

35) Craftsman v. 7. April '33. (X, 206—210.) Ich theile das Schreiben in der Beilage IV auch englisch mit, da es seither höchst ungenau und willkürlich verstümmelt zum Abdruck gekommen ist.

aber der bitterste Feind des Componisten wurde er erst, als dieser sich für die neue Akademie die besten Texte der italienischen Dichter selber auswählte, statt dieses (nachdem Haym gestorben war) Rolli zu übertragen und ihm die Verhunzung derselben theuer zu bezahlen.

Schon bevor Epigramme und Satiren ausflogen, hatte Händel Sorge getragen, jeden gegründeten Vorwand zum Tadel zu beseitigen. Das Einzige, worüber die Subscribenten sich beschweren konnten, war, daß ihnen eine Vorstellung entzogen sei: und Händel hatte dieses kaum bemerkt, als er sich sofort entschloß, Debora in der Osterwoche zu wiederholen für die gewöhnlichen Preise, Parterre und Logen 10 Sh., Gallerie 5 Sh., und „Notabene, die silbernen Karten der Subscribenten werden angenommen.“[36]) So kam das Oratorium am Dienstag nach Ostern, 27. März, und später noch zwei mal zur Aufführung; der königl. Hof war immer zugegen.

Auffallend genug mußten die Pasquillanten sich schon durch die Ereignisse der nächsten Wochen Lügen strafen lassen. Debora behauptet ihren Platz in der Reihe unsterblicher Oratorien. Der Accise-plan dagegen wurde am 11. April, vier Tage nach dem Erscheinen des Rolli'schen Briefes, von der Regierung aufgegeben und etwas später von Walpole mit diesen Worten: „Was den verfluchten Plan betrifft, wie der ehrenwerthe Herr [Pulteney] ihn selbst nennt, indem er uns überreden will, derselbe sei noch nicht bei Seite gelegt, so kann ich meines Theils dieses Haus versichern, daß ich nicht so toll bin, mich jemals wieder auf etwas einzulassen, was wie eine Accise aussieht, obgleich ich noch immer die Privatansicht hege, daß dieser Plan die Interessen der Nation begünstigt haben würde“ — für immer beseitigt. Händel hatte allerdings reinere Zwecke und ein höheres Ehrgefühl, als der englische Minister, und nichts in der Welt hätte ihn vermocht, mit einer derartigen ehrlosen Aeußerung sein Werk preis zu geben, um seine Person zu retten. Das völlig entgegen gesetzte Verfahren war es, was ihm von jetzt an alle Maulhelden des Tages zu Feinden machte. Und hier ist die Linie, hier ist der Zeitpunkt, wo sich Walpole und Händel auch äußerlich für immer scheiden, der Eine, um nach jahrelangem Regieren, Nachgeben, Zuwarten, nach herrsch-

36) Daily Journal v. 27. März '33.

süchtigem Ausbeuten der Zeitneigungen der Volksrache zum Opfer zu fallen, der Andere, um nach einer Kreuzschule, die alle selbstischen Gelüste abtödten mußte, gereift in eine neue Zeit einzutreten, in eine Zeit, welche Walpole verdammte und Händel mit offnem Verständniß und reiner Verehrung entgegen kam.

Die Patrioten schienen in den zehn Jahren 1722—32 nichts gelernt zu haben; noch jetzt, wie zur ersten Zeit Bononcini's, hielten sie an der steifen englischen und gleichzeitig an der flachen und weichlichen italienischen Musik fest, und alle ihre früheren Declamationen gegen die entnervende ausländische Musik und für eine ernste männliche Tonkunst wurden jetzt von der Kunst schon wesentlich befolgt und von jedem in der Praxis gutgeheißen, nur nicht von ihnen selber. Daß Bononcini bei dieser Gelegenheit nicht die lange ersehnte Genugthuung erhielt, noch einmal im Sonnenscheine der Gunst und auf den Armen einer starken Partei gegen Händel auftreten zu können, hatte er selber verscherzt. Er hatte England unter Umständen verlassen müssen, die sein Wiederkommen unmöglich machten. Mit der kurzen Erzählung derselben wollen wir für immer von ihm Abschied nehmen.

Mit Behagen sah er die Akademie 1728 zusammen stürzen, und that sich während der Zeit, in welcher Händel in Italien und Deutschland Materialien zum Neubau sammelte, mit Pepusch und den Engländern gütlich. Die Tragödie des Herzogs von Buckingham wurde jetzt, 1729, mit Bononcini's Chören aufgeführt.[37]) Bei der Akademie für alte Musik wurde er durch seinen Freund Greene eingeführt und ließ sich als Mitglied aufnehmen. Um ihnen auch im Fache des fünfstimmigen Madrigals, welches die Akademie mit richtigem Takte eifrig pflegte, seine große Künstlerschaft zu beweisen, überreichte er ihnen um 1728 einen solchen kunstvoll fünfstimmigen Satz. Anfangs 1731 bekam ein Mitglied der Akademie ein Buch aus Venedig, genannt Duetti, Terzetti e Madrigali, von Antonio Lotti componirt und 1705 in Venedig gedruckt, bemerkte darin unter Nummer 18 mit der Ueberschrift La Vita Caduca den Text des Bononcini'schen Ma-

37) S. Galliard's Brief aus dem Jahre 1734 in: Letters by several eminent persons, including the correspondence of *John Hughes*, I, 207—8.

drigals »In una siepe ombrosa«, und bei näherem Zusehen auch die Musik. Das Stück wurde gesungen und Bononcini erhielt Kenntniß von diesem Doppelgänger, worauf er in einem Schreiben an die Akademie Lotti des Plagiats beschuldigte und an das kaiserliche Archiv in Wien appellirte, wo er das Madrigal vor dreißig Jahren auf Befehl des Kaisers Leopold componirt habe. Der Secretär der Akademie, Hawley Bishop, schrieb darauf an den Capellmeister Fux nach Wien, und unterm 9. Februar '31 an Lotti nach Venedig.

Fux hielt für gut, nicht zu antworten. Aber Lotti bekennt am 29. März: „Ich war nicht wenig erstaunt, mich wegen meines Eigenthums angeschuldigt zu finden, und, nachdem mein Buch sechs und zwanzig Jahre öffentlich bekannt war, beweisen zu müssen, daß es wirklich mein ist. . . Die Duette, Terzette und Madrigale wurden eine kurze Zeit vor dem Drucke von mir componirt. Hier sind einige Professoren und Musikliebhaber, welche mit ihren leiblichen Augen die Anfertigung des in Frage stehenden Madrigals sahen, welche es nach dem ersten Entwurf, bevor es noch in's Reine geschrieben war, sangen oder probiren hörten. Die Verse »In una siepe ombrosa« u. s. w. sind von Abate Pariati, welcher damals in Venedig war und jetzt als kaiserlicher Hofpoet in Wien lebt, gelegentlich gemacht und mir von ihm gegeben ... Dies ist in kurzem die Geschichte, nach welcher Sie fragten. Als Belohnung meines Gehorsams wünsche ich nur dieses, daß Sie sicher überzeugt sein möchten, irgend ein Mißwollender habe Herrn Bononcini fälschlich den Brief zugeschrieben, der in seinem Namen an die Akademie gerichtet ist; denn es ist unglaublich, daß er, gelehrt wie er ist, aus reiner Herzenslust meine Fehler für seine eignen anerkennen sollte. Ich hoffe, ein Mißverständniß oder Irrthum wird sich herausstellen, und des Ausganges gewärtig verhalte ich mich ruhig, da ich von meinem Meister Legrenzi gelernt habe, daß die in der Musik gelehrt sind, wie die hochverehrte Akademie, die Hand des Künstlers kennen, gleichwie bei der Malerei, aus dem Entwurf, der Zeichnung, der Färbung u. dgl., und von den Autoren nach ihren Werken, nicht aber von den Werken nach ihren Autoren urtheilen.“ Er verheißt darauf freundlichst die erbetene Zusendung seiner Compositionen. An das bestrittene Madrigal knüpften sich ihm

persönlich theure Erinnerungen; es war die Veranlassung gewesen, daß die ganze Sammlung entstand und gedruckt wurde. Lotti erklärt sich auch hierüber mit der liebenswürdigen Offenheit eines aufrichtigen Mannes: „Der verstorbene Marc' Antonio Ziani, Vicecapellmeister des Kaisers Leopold, pflegte mir von Zeit zu Zeit seine Compositionen zu senden, stets mit dem Wunsche, ich möge ihm dafür einige der meinigen zukommen lassen. Ich sandte ihm das Madrigal »In una siepe ombrosa«, und er war so gut zu veranlassen, daß es in Gegenwart des Kaisers gesungen wurde. Der Kaiser in seiner bekannten Güte befahl Hn. Ziani mich zu benachrichtigen, wie sehr er mit meiner Musik zufrieden sei, und mir zu schreiben, daß ich noch einige andere Compositionen von derselben Art einsenden möge. Ich machte darauf die Stücke, welche das gedruckte Buch enthält, und ich war eben im Begriff dem Kaiser das Werk zu dediciren, als er unglücklicherweise starb. Nach seinem Tode wurde der neuen kaiserlichen Majestät Joseph I. von Hn. Ziani und dem Grafen de Par meine mißlungene Sache vorgestellt; dem Kaiser gefiel es, das Buch unter seine Protection zu nehmen, wie in der Vorrede gesagt ist, und mir überdies noch eine goldne Kette zu verehren." Bononcini war zur selben Zeit am Wiener Hofe, hatte also dort Gelegenheit das Madrigal zu hören und aufzupicken.

Wie weit die Akademie befähigt war, nach der Meisterregel Legrenzi's musikalische Werke zu beurtheilen, stehe dahin; aber Lotti war ihnen in diesem Fache augenscheinlich von größerem Gewicht, als Bononcini, und so antwortete man ihm denn (am 9. Juni '31), die meisten Akademiker seien nach der ausgezeichneten Regel Legrenzi's, alle aber nach Verlesung des eleganten Briefes von seiner Autorschaft völlig überzeugt. Der vorige Brief nebst Lotti's Antwort war am 14. April abschriftlich an Bononcini gesandt, der aber jede Erklärung sowie die Annahme weiterer Zuschriften der Akademie verweigerte. Zudem beharrte Greene bei der Meinung, das Madrigal sei dennoch von Bononcini, trennte sich mit einigen Gesinnungsgenossen, oder vielmehr mit den von ihm abhängigen Kirchenmusikern und Bononcinifreunden, von der Akademie, verband sich mit diesen im Teufelsgasthofe (Devil Tavern) zu einer neuen Concertgesellschaft und suchte die alte Akademie auf alle Weise, namentlich wegen ihres

Verhaltens in dieser Sache, zu verläumden. Man tröstete sich über die Spaltung mit dem Witze, Dr. Greene sei zum Teufel gegangen, ersuchte aber doch Lotti, zur Aufklärung des irre geleiteten Publikums einige gerichtlich beglaubigte Zeugenaussagen einsenden zu wollen.

Auch diesem Wunsche entsprach Lotti bereitwilligst, in fröhlicher Laune und echter Bescheidenheit bemerkend: „Ich sehe, daß die Parteigänger des Hn. Bononcini mit der Akademie und mit mir nicht zufrieden sind, und ich möchte wünschen, Meister der verlornen musikalischen Kunst zu sein, welche die Gewalt besaß, die Leidenschaften zu erregen und wieder zu besänftigen. Ich denke jedoch, daß sie die Ehre ihres Freundes nicht sehr zu Rathe gezogen haben, denn durch Abtrennung von der Akademie zeigen sie eine Rache, welche gerechtfertigt sein möchte, wenn der Streit um ein einziges Kind geführt würde, aber für ein Madrigal ist es wahrlich zu viel, da Hr. Bononcini gleich gute und bessere machen kann. Meine Freunde necken mich, daß eine Composition von mir bestritten wird, als ob es sich um den goldnen Apfel handle. Die gerichtliche Bescheinigung anlangend, habe ich zwar persönlich keinen Anlaß zu solcher Arzenei, da ich mich in guter Gesundheit befinde; aber ich habe von mir abzusehen und mich dem Begehren der Akademie zu fügen, weßhalb ich einige Schriftstücke aus Wien und Venedig beilege, die selbst für den Verächter der Wahrheit genügend sein müssen. So habe ich auch, Ihren Wünschen nachkommend und in Folge der von Ihnen empfangenen Ermuthigung, vor drei Monaten Hn. Smith [Consul, S. 225] einige meiner musikalischen Sachen übergeben, denen andere folgen werden, und unter jenen werden Sie ein fünfstimmiges Madrigal finden, welches ich in Dresden componirte, als ich [1719, S. 16] im Dienste dieses Hofes war, und wie Sie sehen ist es Grütze von derselben Mühle. Ich weiß nicht, ob dieses Stück auch das Glück haben wird, einem andern zugeschrieben zu werden; aber sollte das geschehen, so werde ich mich gleichfalls mit dem Gedanken trösten, daß meine Partituren nicht so gar gering gehalten werden müssen, wenn sich Leute finden, welche geneigt sind sie für die ihrigen auszugeben. Aber lassen Sie uns hiermit einen lächerlichen Handel beschließen, der doch nicht von uns veranlaßt ist, auf welchen ich mich auch nur

aus bloßem Gehorsam einließ, und von dessen Ausgang ich weder Schande fürchte noch Triumphe erwarte."

Die übersandten, vor einem Notar abgelegten Zeugenaussagen von Capellmeister Bissi, den Musikern Gasparini, Melari, Frangioni und Gentili, Gio. Franzesco Maria Bettoni und Clemens Leopold de Tarsis aus Venedig, und von Pariati, Fux, Caldara und Orsini aus Wien bestätigen sämmtlich das von Lotti Gesagte „im Namen des ewigen Gottes, Amen." Orsini war im Besitz der Originalhandschrift, welche Lotti an Ziani sandte. Pariati bekennt, auf Lotti's Ersuchen die Verse für die ganze gedruckte Sammlung geschrieben zu haben. Bettoni sagt, er zunächst habe den Druck der Duetten, Terzetten und Madrigale bei Antonio Bartoli in Venedig veranlaßt, und als Honorar habe Lotti weiter nichts als 29 Exemplare erhalten. Der bejahrte Michel Angelo Gasparini, welcher ebenfalls das Madrigal nach dem ersten Entwurfe mit gesungen hatte, sucht seinem Zeugnisse durch persönliche Mittheilungen noch ein besonderes Gewicht zu verleihen: „Ich lernte Signor Lotti im Jahre 1686 im Hause unsers Meisters Legrenzi kennen und schloß mit ihm die festeste und herzlichste Freundschaft, und unsere Verbindung ist seit fünf und vierzig Jahren niemals unterbrochen."

Zu Ende des Jahres 1731 war die in dieser Streitsache mit größter Gründlichkeit gesuchte Wahrheit also vollauf gefunden. Die Akademie, den Empfang der erwähnten Musikstücke anzeigend und Werke der altenglischen Kirchencomponisten Tallis und Bird als Gegengeschenk überreichend, benachrichtigte Lotti, die Madrigal-Correspondenz sammt den Zeugnissen werde demnächst im Druck erscheinen und ihm in mehreren Exemplaren zugehen. Die betreffenden lateinischen, italienischen, französischen und englischen Schriftstücke erschienen anfangs 1732.[38])

Bononcini, völliges Stillschweigen beobachtend, begab sich im Juni '31 nach Paris.[39]) Nach kurzer Zeit glaubte er, der Sturm sei

---

38) Letters from the Academy of Antient Musick at London to Sig[r] Antonio Lotti of Venice, with his Answers and Testimonies. London. Printed by Geo. James. 1732. 8.

39) Daily Courant v. 30. Juni '31.

vorüber, und kam nach London zurück. Aber der Briefwechsel war inzwischen gedruckt und in Aller Händen. Seinen großen Einfluß bei Marlborough's hatte er nach und nach untergraben; seinen Hochmuth, seine Großsprecherei, seine Mucken fand man anfangs originell, dann sonderbar, endlich lächerlich und zuletzt unerträglich. Durch die Madrigalgeschichte erschien er jedem als ein insolenter ehrloser Mensch, der keine Rücksichten der Achtung und Dankbarkeit nehmen, sondern die englischen Musikfreunde nur zu seinem Nutzen ausbeuten wollte. Wie sehr die Zahl seiner Anhänger zusammen geschmolzen war, sah er bei den „Zwölf Sonaten für zwei Violinen und Baß", welche er 1732 erscheinen ließ, noch mehr aber bei dem Versuche, nach der mit durchgreifendem Erfolge unternommenen Erneuerung des Händel'schen Acis ebenfalls ein Pastoral über denselben Gegenstand, nämlich seine 1703 für den preußischen Hof componirte Oper Polifemo (s. I, 270) zur Aufführung zu bringen. Die Musiker, zum großen Theil seine eignen Landsleute, versagten ihm hierbei ihre Unterstützung, gleichsam als wollten sie mit einem Landsmanne, der durch Lotti Gasparini Fux und Caldara gebrandmarkt war, keine Gemeinschaft mehr haben. Namentlich zeichnete sich Signora Strada's Gemahl Del Pò durch eine lächerlich hochtrabende Erklärung aus —: „Dieweil Signor Bononcini beabsichtigt, nachdem die von Hn. Händel componirte Serenata gegeben ist, ebenfalls eine solche im Opernhause aufzuführen und Signora Strada ersucht hat, darin zu singen: Aurelio Del Pò, Gemahl der genannten Signora Strada, erachtet sich verbunden dem hohen Adel und der übrigen vornehmen Welt mitzutheilen, daß er sich bei jeder Gelegenheit glücklich schätzen wird, welche ihm die Ehre giebt, etwas zu ihrem Vergnügen beizutragen; jedoch hinsichtlich dieses besonderen Falles hofft er, man werde ihm gestatten, dem Ersuchen des Signor Bononcini nicht zu willfahren, aus Gründen welche dem genannten Aurelio Del Pò und seiner Frau am besten bekannt sind; und der genannte Aurelio Del Pò schmeichelt sich deßhalb, daß der hohe Adel und die übrige vornehme Welt dies für einen genügenden Grund halten wird zur Verweigerung des Wunsches des Signor Bononcini, wie auch zugleich für eine hinreichende Antwort auf alles, was die Feinde des genannten Aurelio Del Pò bei dieser Gelegenheit gegen ihn oder seine Frau vor-

bringen mögen."[40]) Die auf den 14. Juni gesetzte Aufführung mußte deßhalb unterbleiben. Der Kraftsmann sucht den sinnlosen Schwall des rohen Aurelio Del Pò durch politische Auslegung lächerlich zu machen, ausrufend: „Welche Würde, welche Großheit offenbart sich in jeder Zeile! Klingt das wie der Styl eines herum streifenden Italieners, der sein Weib zum Singen vermiethet? Das wird niemand anders sein, als der Prätendent, der unter dieser Hülle einen Briefwechsel mit der königl. Akademie der Musik eröffnet."[41]) Auch den früheren Kampf der „beiden berühmten Antagonisten" berührt der Kraftsmann bei dieser Gelegenheit, aber nicht die leiseste Hindeutung findet sich, daß Händel selber die Aufführung des Bononcini'schen Werkes zu hindern gesucht habe. War es doch zum Theil sein Theater, in welchem Bononcini's Musik gegeben werden sollte! Händel benahm sich auch in dieser Sache völlig seinem großen Sinne gemäß, und so konnte Bononcini sein Werk endlich doch noch, nämlich am 24. Juni, in Haymarket zur Aufführung bringen, sogar unter Protection und „auf Befehl der Königin"[42]), was einem Manne in Händel's Stellung so leicht gewesen wäre zu hintertreiben, wenn er den bösen Willen der Bononcini- oder der Patriotenpartei gehabt hätte. Aber Bononcini mußte doch aus allem die Ueberzeugung gewinnen, daß seine Rolle in England ausgespielt war. Selbst seine wenigen Anhänger sprachen dies aus, und unter ihnen niemand ergötzlicher, als der tolle Verfasser des Hurlothrumbo, Samuel Johnson (S. 213). Dieser Mann aus Cheshire befand sich jetzt mit dem Musiker aus Bologna in gleicher Verdammniß. Auch ihm war das Glück abtrünnig geworden, das Publikum hatte ihn fallen lassen, und in Folge dessen waren ihm die Theater, die Kaffeehäuser und die Salons verschlossen. Er befand sich wohl nie in einer poetischeren Lage, als in diesen Tagen; denn konnte er auch niemals wie ein Poet dichten, so konnte er doch jetzt wie ein Dichter hungern. Der neue Hurlothrumbo, zu welchem er sich aufraffte, hatte das

40) Daily Post v. 10. Juni '32.

41) Craftsman v. 12. August '32.

42) Daily Journal v. 24. Juni '32. Die Königin, der Prinz von Wales und die drei Prinzessinnen waren anwesend: Daily Courant v. 26. Juni '32.

Geschick des Bononcini'schen Pastorals; und er appellirte in einer dem Stücke vorgesetzten Zuschrift, welche er, was wir heute nicht ohne Lächeln wahrnehmen können, „an die Dichter der Zukunft“ adressirte, in seinem und seines musikalischen Freundes Namen an eine gerechtere Nachwelt —: „Die Menschen unserer Zeit wandern den Weg ihres Lebens wie Londoner, immer im Galopp; und wenn ein Engel vorüber geht, sie können ihn nicht entdecken, noch können sie vor Lärm, Geschäftigkeit und Staub einander wahrnehmen und sich in ein Gespräch einlassen. Da lebt in unsern Tagen ohne Unterstützung in London der berühmte Herr Bononcini, dessen Musik wegen der Himmlischheit ihres Styles nach meinem Erachten noch Erinnerung von der Seele verlangen wird, nachdem das Feuer alle Dinge dieser Welt zerstört hat; und ich, der ich seine Klänge in unsere englische Sprache übersetzt habe, kann von diesem großen Mann nicht genug sagen, welcher rivalisirt wird durch Herrn Händel, einen sehr wichtigen Mann, der seine Musik in dem hochdeutschen Styl schreibt mit sehr großem Succeß: so daß, wenn ihr diese beiden Meister prüft, ihr danach auf das Publikum schließen könnt und wegen des englischen Geschmackes euch schämen müßt. Also, wenn ihr Verdienst habt, geht nach Italien, und dort werdet ihr Unterstützung finden während eures Lebens; aber wenn ihr willens seid nach dem Tode geehrt zu werden, kommt wieder nach England zurück, und wenn ihr sterbet und begraben seid, dann werden sie sicher ein Monument von Stein auf euren Körper legen. Obgleich ich die übel angebrachte Freigebigkeit bei einigen unserer verstorbenen großen Männer lächerlich zu machen scheine, wird doch niemand mehr arbeiten um ein solches Monument zu verdienen, als euer dienstwilliger Freund S. Johnson.“[43]) Er hat allerdings sein Monument erhalten, ein würdiges und unvergängliches — nämlich in der Dunciade!

Hurlothrumbo irrte sich nicht, wenn er in dem selbstbewußten stolzen Musiker einen Gesinnungsgenossen aufgespürt zu haben glaubte; Bononcini hatte eine Seite, an welcher die künstlerischen

---

43) *The blazing Comet: The Mad Lovers; or, the Beauties of the Poets.* A Play, as it is acted at the New Theatre in the Hay-Market. By Mr. *Johnson,* Author of Hurlothrumbo. London, 1732. 8.

und gesellschaftlichen Vagabonden ihn fassen und zu sich hinüber ziehen konnten. Verlassen von seinen früheren Beschützern und Bewunderern, nahte sich ihm jetzt ein italienischer Abenteurer, der sich als Graf Ughi schon mehrere Jahre in der vornehmen Welt Londons herum getrieben und lediglich durch ein schönes Kleid und eine freche Stirn sich in diese Kreise eingedrängt hatte, theilte ihm mit, er habe endlich die wahre Goldmacherkunst erfunden, und schlug ihm vor, das Geheimniß gemeinsam mit ihm auszubeuten. Man schämt sich zu erzählen, daß der 70jährige (nach seiner eignen capriciösen Behauptung schon 80jährige) Bononcini hierauf einging. Goldmacher und Compagnie verließen Ende '32 oder Anfang '33 London, durchstreiften das europäische Festland und trieben sich besonders in Paris und Wien herum. In der äußersten Noth mußte die Himmelsgabe der Tonkunst immer wieder helfend beispringen. Für den Kaiser setzte Bononcini noch 1748 ein Te Deum zur Feier des Aachener Friedens; von Wien begab er sich nach Venedig zur Composition einer Oper, neunzig Jahre alt — und damit entschwindet er unsern Augen.

Von dem Kunstwerthe des Lotti'schen Madrigals wird man nach dem obigen eine sehr hohe Meinung zu fassen geneigt sein. Burney möchte uns eines besseren belehren. „Bei Untersuchung dieses Stückes", sagt er, „war ich außerordentlich erstaunt, daß Bononcini das große Ansehen, welches er bereits besaß, wegen eines Tonsatzes riskirte, der dieses doch so wenig zu vermehren geeignet war. Der Contrapunkt dieses Madrigals ist sicherlich correct; aber es ist trocken, und alle Fugensubjecte darin sind von Tausenden gebraucht, bevor Lotti geboren wurde."[44]) Leichtsinnige Aeußerungen solcher Art sind es, durch welche Burney sich alle Glaubwürdigkeit zerstört. Das Madrigal kann in dieser Kunstgattung als ein Muster gelten, es ist wundervoll schön und ganz in dem reinen Sinne Marenzio's geschaffen. Es wäre doch lächerlich, von dem Tonsatze gering zu denken, weil Lotti sich so humoristisch bescheiden darüber äußert. Unter den alten Meistern war Bescheidenheit noch die Regel, und Dünkel die Ausnahme.

Bononcini langte wohl öfter nach fremden Trauben. In seiner

---

44) Burney, History IV, 323.

Pastoraloper Polifemo befindet sich ein Duett in Emoll »L'implacabil gelosia«, von welchem Mattheson im vollkommenen Capellmeister den Anfang wegen der musterhaft zweistimmigen Composition mittheilt, zu denselben italienischen Worten, aber als ein Werk von Fux.[45]) Soweit ich sehen kann, rührt die kunstvolle Arbeit von Fux her, und Bononcini hat sie durch Tilgung contrapunktischer und Einschiebung arioser Gänge für die Bühne mundgerecht zu machen gesucht, also verschlechtert. Während Händel so viel Fremdes ganz offenkundig sich zueignete, ohne daß ihm jemand den Prozeß zu machen wagte, muß uns merkwürdigerweise sein Rival auch noch dazu dienen, den Unterschied diebischer und rechtmäßiger Entlehnung zur Anschauung zu bringen. Lotti's vortheilhafte Meinung von Bononcini's Gelehrsamkeit würde nichts auffallendes haben, wenn dieser die köstliche fünfstimmige Canzona »Foss' io quel rossignuolo« gemacht hätte, die ich in der Sammlung seiner Werke im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge fand; aber vielleicht war diese von seinem Bruder Antonio. Doch eine doppelchörige kirchliche Composition in Amoll wird ausdrücklich dem Giovanni zugeschrieben »Missa sine nomen a 8. di Gio. Bononcini«, und da sie allem Anschein nach schon um 1700 entstanden sein muß, kann sie uns zum Anhalte dienen, wie Bononcini in der Zeit seiner ersten Reise componirt haben wird. Es ist ein sehr bedeutendes Tonwerk von ernster, feierlicher Haltung, kunstfleißig ausgearbeitet, hochtönend im Schlußchore. Dergleichen blieb bekannt, und von dem Autor solcher Werke beraubt zu sein, konnte Lotti sich nicht erklären. Wir bemerken heute freilich, daß die Soli in dieser Messe mit den nach alten Mustern gesetzten feierlichen Chören nicht gleichen Schritt halten, daß der künstlerische Zwiespalt, der diesen Tonsetzer endlich auseinander werfen sollte, sich also schon in seinen Anfängen offenbarte. Auf seiner weiteren Künstlerlaufbahn vertiefte er sich nicht, sondern verflachte bei der Oper; er sank ab, sein großer Gegner stieg auf. Auch Bononcini wird gleich Steffani, Lotti und andern Italienern in seinem zwanzigsten Lebensjahre viel solider componirt haben, als Händel in dem gleichen Alter; aber bei aller Rauhheit deutscher Organistensingerei, bei aller

45) Mattheson, Vollk. Capellmeister S. 349.

Unreinheit des Contrapunkts und bei aller Unreife der Kunstformen war in dem Deutschen weder ein Zwiespalt noch eine Neigung zur Einseitigkeit: und darin ist eigentlich das ganze Geheimniß Händel'scher Kunstbildung gelegen. Bononcini's letzte geistliche Composition, das Wiener Te Deum von 1748, zeigt ebenfalls schwächlichen Sologesang neben bedeutenden Chören, ja in den Chören selber ein Gemisch von guter und schlechter, schwerer und leichter Arbeit, trägt also bei absinkender Kraft noch wesentlich den Charakter der vielleicht funfzig Jahre älteren Messe. Erstaunen müssen wir dennoch, daß ein, wie Zeitgenossen versichern, mehr als neunzigjähriger Greis ein so tonvolles und in mehreren Sätzen auch höchst kunstreiches Werk auszuarbeiten im Stande war. Wichtig wird es uns noch dadurch, daß es in allen bedeutenden Zügen ein völlig Händel'sches Gepräge hat; ja der Eingang des Anfangschores deutet geradezu auf das Vorspiel des Messias-Halleluja, welches ihm inzwischen bekannt geworden sein muß. So hatte sich die Gewalt Händel'scher Tonkunst in sein innerstes Denken und Schaffen eingedrängt. Und so haben wir es hier mit einem hochbegabten, mit aller Schulbildung des glücklichen Italien ausgestatteten Künstler zu thun, der durch Händel's Auftreten im eigentlichen Sinne künstlerisch gespalten und vernichtet wurde, und der dadurch, daß er sich dieses nicht gestehen, daß er dieser doch nicht durch menschliches Wollen hervor gerufenen Kraft trotzen wollte, moralisch sich selbst vernichtete.

Welch eine liebenswürdige Erscheinung dagegen ist Lotti! Keineswegs höher begabt, als Giovanni Bononcini, hat er doch durch harmonische Ausbildung seiner Anlagen sich als Künstler einen hohen Ehrenplatz, einen reinen dauernden Ruhm erworben. Auf die Mittheilung der Londoner Akademie, sie habe sich vereint, nicht zu theatralischen Unternehmungen, sondern zur Förderung der wahren Wissenschaft der Tonkunst durch Vorführung der Meisterwerke aus dem Zeitalter Palestrina's, „ohne dabei jedoch diejenigen gänzlich zu vernachlässigen, welche in der Gegenwart berühmt geworden"; sie besitze „zwischen dreißig und vierzig Stimmen und ebenso viele Instrumentisten", und ersuche ihn, ihnen einige seiner Werke zukommen zu lassen, — erwiederte er: „Ich bin hoch erfreut über die Gründung der erlauchten Akademie in London. Ihre Nation, welche so beständig

an der Vervollkommnung der schönen Künste arbeitet, wird die Harmonie noch zu ihrer höchsten Vollendung bringen; und ich hoffe, daß die rationelle Musik durch Ihre Bestrebungen denjenigen Fortschritt machen wird, welcher ihr nach meinem Erachten gegenwärtig mehr nöthig thut, denn jemals zuvor. Wenn ich, schwach wie ich bin, zu einem so preiswürdigen Bestreben etwas beizutragen vermag, werde ich es von ganzem Herzen thun." Diese Aeußerung, zusammen gehalten mit dem Geständniß, die Leidenschaftlichkeit in altgriechischer Art und Stärke sei der abendländischen Musik verloren gegangen, und mit der Versicherung, auf die Tonwerke des 16. Jahrhunderts sei sein beständiges Augenmerk gerichtet, läßt einen Mann erkennen, der sich nach allen Seiten hin offen zu halten suchte, im Grunde dadurch aber verschiedenartige Ansichten in sich aufgenommen hatte, deren Unvereinbarkeit er sich nur deßhalb nicht bewußt war, weil er in der Bethätigung dieser Grundsätze niemals das Maaß seiner Kräfte überschritt, sondern eher zu wenig als zu viel unternahm. Der Lebensgeist der Tonkunst regte sich so tief in ihm, daß ihm die Ahnung von einer noch zu erreichenden höheren Vollkommenheit derselben aufging, ja sogar der eigentliche Wirkungsplatz dafür klar vorstand; aber er erfüllte ihn nicht zugleich mit dem starken Muthe, der ihn mitringend auf den Kampfplatz getrieben hätte. Die Akademie ernannte Lotti zu ihrem Mitgliede und äußerte in dem letzten der gedruckten Briefe, sie habe wichtige Dinge vor, nämlich Vergrößerung der Gesellschaft und möglichste Verallgemeinerung ihrer Bestrebungen. Aber eine Veruneinigung mit Bernhard Gates raubte ihnen seine Chorknaben, und die Versuche, aus Knaben und Frauen einen eignen Sopran heran zu bilden, gelangen zwar so weit, daß dieses Institut unter denen des 18. Jahrhunderts immer eine der ersten Stellen einnahm, aber doch nie in dem Maaße, um die erhoffte und erstrebte durchgreifende Umgestaltung der modernen Tonkunst, ihre Zurückführung in altkirchliche und altgriechische Wege bewirken zu können. Die unruhigen Tage, in denen die Akademie die Echtheit des Lotti'schen Madrigals ergründete und Händel's Esther aufführte, bilden in Wahrheit ihre bedeutendste, ihre goldne Zeit; denn damals sah sie auf dem geistlichen, wie das national-englische Operntheater auf dem weltlichen Gebiete ein großes Erntefeld vor sich, und beide

schnitten in Esther und Acis und Galatea die ersten Garben. Aber ehe sie sich's versahen, hatte Händel die Frucht eingeerntet: und nun blieb ihnen, der Akademie für klassische Musik und der nationalen Oper, nichts übrig, als das Aehrenlesen und das Zehren von alten Vorräthen. Schöpferische Kraft im wahren Sinne des Wortes fehlte beiden.

Athalia. 1733.

Der Schauplatz des Händel'schen Wirkens für die nächste Zeit war nicht London, sondern Oxford, wo sich nun das musikalische Treiben des verflossenen Winters in etwas anderer Weise höchst ergötzlich wiederholen sollte. Daß diese Wanderung landeinwärts überhaupt möglich war in den Tagen, wo der Kraftsmann gegen das Oratorium wüthete und Bononcini nicht etwa durch Händel's Anhänger, sondern rein durch die Verehrer der Musik der Alten zum Lande hinaus getrieben wurde, zeigt deutlich genug, welchen Weg Händel's Muse nehmen wollte und welches große Gebiet ihr schon damals zur Verfügung stand oder doch in der Bedrängniß als Zufluchtsstätte dienen konnte.

Oxford, ein Hauptsitz der Jakobiten, hatte sich dem Hause Hannover immer feindlich erzeigt. Der neue Vicekanzler oder Rector der Universität, Dr. Holmes, ein milder, verständiger, dem Hofe ergebener Mann, war bemüht, ein besseres Verhältniß herzustellen. Zu diesem Zwecke wollte er besonders die in letzterer Zeit selten abgehaltene jährliche Feier der Universität, den sogenannten öffentlichen Actus, benutzen, und lud nun den Hofcomponisten Händel ein, das Fest mit seiner Musik zu schmücken, bei welcher Gelegenheit man ihm sodann in der Gemeinschaft namhafter Männer aus allen Wissenschaften den Doktorgrad verleihen wollte. „Große Vorbereitungen werden gemacht für Hn. Händel's Reise nach Oxford, um dort den Grad eines Doctors der Musik zu empfangen, eine Ehre, welche diese Universität bei dem bevorstehenden Actus ihm zu erzeigen beabsichtigt. Das dortige Universitäts-Theater wird für die Aufführung musikalischer Werke hergerichtet, und das erste Concert beginnt am 6. Juli, Freitag über vierzehn Tage. Wir hören, daß die Oratorien Esther und Debora, und ein ganz neues, genannt Athalia, gegeben

werden sollen, jedes zwei mal, und die Serenata von Acis und Galatea ebenso oft. Das große Te Deum und Jubilate und die Anthems desselben Herrn werden dabei durch den gefeierten Hn. Powell und andere in einer feierlichen Unterhaltung am Sonntag aufgeführt. Die Musik von der Oper [Sänger und Instrumentisten] begleitet Hn. Händel; und man hat uns mitgetheilt, die Hauptsänger bei dieser Gelegenheit seien Signora Strada, Frau Wright, Hr. Selway, Hr. Rochetti und Hr. Waltz." 46).

Die Festlichkeit zog viel Volk nach Oxford, auch eine Schauspielergesellschaft, welcher der Vicekanzler aber die Erlaubniß zu Vorstellungen verweigerte, so daß sie genöthigt war, ihre Bude in einem kleinen Orte unweit Oxford aufzurichten. Die Studenten genossen das Dargebotene in vollen Zügen und verpraßten Hab und Gut. Schließlich wurde alles dem Vicekanzler zur Last gelegt. Wir haben über diese Tage, auch über die musikalischen Vorgänge, drei Berichte, welche sich sämmtlich durch naturwüchsige Rohheit auszeichnen.

Der eine ist verfaßt von Th. Hearne, einem gelehrten Alterthumsforscher, Sprachpedanten und verstockten Jakobiten, dessen Musikverständniß über die Liebhaberei für Glockengeläute nicht hinaus ging. In seinen 135 Bände füllenden Tagebüchern hat er den musikalischen Theil dieses Festes in nachstehender Weise verewigt.

„5. Juli. Ein Händell, ein Ausländer (welcher, wie man sagt, in Hannover geboren ist), den man ersuchte nach Oxford zu kommen, um bei dem Actus Musik aufzuführen, worin er großes Geschick hat, ist herüber gekommen, der Vicekanzler hat ihn gebeten solches zu thun, und hat ihm zur Ermuthigung das Theater kostenfrei erlaubt beides bevor der Actus beginnt und nachher. Darauf hat er denn Programme ausgegeben für eine Aufführung diesen Tag, das Billet zu fünf Shilling! Die Aufführung fing ein wenig vor 5 Uhr Nachmittags an. Dies ist eigenmächtige Neuerung. Man hätte den Schauspielern dann auch ebenso wohl erlauben können, sich hier aufzuhalten und zu agiren. Der Vicekanzler wird für alles dieses sehr getadelt. Darin jedoch ist er gerechtfertigt, daß er unsere Actus wie-

---

46) The Bee v. 20. Juni '33. II, 749—50.

der erneuert, die alljährlich sein sollten, und das wäre auch leicht bewerkstelligt, nur müßte man die Statuten strict befolgen und alle solche Neuerungen (welche den Leuten das Geld aus der Tasche ziehen und sie zur Liederlichkeit verführen) durchaus vermeiden.

„6. Juli. Der Vicekanzler hat den Schauspielern nicht gestattet nach Oxford zu kommen, und das mit Recht, obschon sie ebenso gut hier hätten sein dürfen, als Händell und (seine lausige Sippschaft) ein großer Haufe ausländischer Fiedler; sie gingen nach Abington und begannen gestern dort ihre Vorstellungen, bei welchen mehrere Langröcke aus Oxford zugegen waren.

„8. Juli. Gestern Nachmittag halb sechs gab Hr. Händel eine andere Aufführung im Theater, das Billet zu 5 Shilling, zu seinem eignen Gewinn, und es dauerte ungefähr bis acht Uhr.

„N. B. Sein Textbuch (keinen Pence werth) verkauft er für 1 Shilling.

„11. Juli. Gestern Nachmittag halb sechs gaben Händel und seine Gesellschaft wieder was im Theater, zum dritten Mal, das Billet zu 5 Shilling.

„12. Juli. Gestern Morgen von neun bis elf spielten Händel und seine Gesellschaft ihre Musik in der Halle der Christkirche, das Billet zu 3 Shilling.

„Am Nachmittag desselben Tages halb sechs führten Händel und seine Sippschaft wieder was im Theater auf, das Billet zu 5 Shilling. Dies war das vierte Mal seiner dortigen Aufführung.

„13. Juli. Letzten Abend, am zwölften, führten Händel und seine Gesellschaft wieder was im Theater auf, zum fünften Mal dort, das Billet zu 5 Shilling; Hr. Walter Powel (der oberste Pedell der Geistlichkeit) sang mit ihnen, wie er es gethan hat so lange sie hier waren.“ 47) Powell war das Haupt der Oxforder Kirchensänger, ein sehr geschätzter und tüchtiger Musiker. Hearne war ein Glaubensgenosse von Dr. Philipp King, der bekannte: „Musik — diese eine der sieben freien Künste liebe ich nicht, nein, keine der andern sollte

---

47) *Reliquiae Hearnianae*: The Remains of *Thomas Hearne*, M. A., of Edmund Hall, being Extracts of his MS. Diaries, collected by Philip Bliss. (Oxford, 1857. 2 vols. 8.) II, 778—80.

sich mit einem Fiedler gemein machen.“[48]) Da Hearne so sehr bemüht ist, sagt Pope in der Dunciade, den Unsinn der vergangenen Zeiten nicht untergehen zu lassen, so wird die Göttin des Unsinns ihm auch sicherlich gewähren, daß sein eigner Unsinn in zukünftige Zeiten gelange. Diese Weissagung ist glänzend erfüllt.

Der zweite Berichterstatter ist ein ungenannter Festbeschreiber, der die Vergnügungen mit Oxforder Humor geschildert hat. „Donnerstag am 5. Juli um fünf Uhr gab der große Hr. Händel seine Esther her, ein Oratorium oder heiliges Drama, vor einer sehr zahlreichen Versammlung, das Billet zu 5 Shilling. Sonnabend, 7. Juli, ließ der Chevalier Händel wieder Karten für seine Esther ausgeben, in der That sehr klüglich. Einige der Festleiter, die sich an unsern trocknen Disputationen immer nur sehr wenig ergötzt hatten, nahmen es in ihren Kopf zu versuchen, wie ein bischen Fiedelei sie kleiden würde. Die, welche das erste Mal nicht zugegen sein konnten, quetschten sich mit so vieler Munterkeit hinein, als andere anwandten um hinaus zu kommen, so daß er, bevor noch seine Myrmidonen zu ihren Plätzen gelangten, fand, daß wenig Anschein vorhanden war für ein so leeres Haus, wie er es nach dem Gerede der Leute einmal [bei Debora] in London hatte. So daß er, wie es scheint, bei all der barbarischen und unmenschlichen Verkopplung eines solchen Rummels gewissenloser Bursche [als Singchor] doch die meisten seiner Karten anbrachte und noch, wie man sich denken kann, eine recht buntscheckige Ansicht von seiner Zuhörerschaft mit in den Kauf bekam.“ Sonntag am 8. Juli war in der Kirche St. Mary Vormittags das Utrechter Te Deum, Nachmittags das Jubilate, und dazu wohl mehrere der Krönungsanthems. Die erste Vorstellung von Athalia ging Dienstag am 10. Juli vor sich. „Diesen Abend wurde die Gesellschaft mit einem funkelnagelneuen Oratorium (with a spick and span new Oratorio) beglückt, genannt Athalia. Selbst einer von den Königlichen und Breitspurigen hat gesagt, daß nach seiner aufrichtigen Meinung das Theater für Zwecke anderer Art errichtet sei, als von einer Bande quikfender, schreiender, ausländischer Singeleute prosti-

48) The Surfeit. London, 1656. Abgedruckt in Reliquiae Hearnianae II, 935.

tuirt zu werden, sei das Uebereinkommen [des Vicekanzlers mit Händel] auch welches es wolle. Diesen Morgen, Mittwoch am 11. Juli, gab es, glücklich genug, zum Benefiz einiger von Händel's Leuten in der großen Halle eine Serenata. Am Abend wurde Athalia wieder aufgeschüsselt; aber den nächsten Abend schloß er mit dem Oratorium von Debora.“ 49)

Der dritte der genannten Berichte ist in Form einer Balladenoper gegeben, Studenten vorstellend, welche mit Hülfe ihrer „Damen“ durch die Festvergnügungen ruinirt sind. Herr Studiosus Gedankenlos bekennt, seine Bücher habe er zum vierten Theil des Werthes versetzt; „und als das Geld all war, haben die Mobilien in meinem Zimmer mir Billets verschaffen müssen, um diese behexende Musik, den verfluchten Händel mit seinen durchtriebenen Oratorien zu hören; ich wünsche, er und seine Gesellschaft hätten heulend in der Unterwelt gelegen.“ Bruder Hochmüthig sagt zum Bruder Pedanten: „Unsere Sachen stehen gleich; nein, mit mir steht es noch schlimmer, denn es fragt sich, ob der maulsperrende Haufe meiner Creditoren mir nicht noch die Mitgliedschaft hier am Colleg entziehen wird. Ich kann nicht begreifen, welchen Anlaß wir zu diesem Actus hatten, es sei denn, uns alle zu ruiniren. Es wäre, denke ich, weit gescheuter gewesen, wenn man es unterlassen hätte; denn ich bin sicher, es hat uns mehr Uebles als Gutes gebracht; keiner hat irgend etwas dabei gewonnen, ausgenommen Händel und seine Sippschaft.“ Pedant: „Sehr wahr; Fiedler hatten wir hier schon vorher genug.“ Der Vicekanzler spielt auch darin; er erwiedert auf die Klagen dieser braven Jungen beschwichtigend: „Ich muß gestehen, fünf Shilling für jede Aufführung war ein bischen zu viel.“ 50)

Die Oxforder Kunstkenner wollten also auch einmal die gepriesene Londoner Musik kosten, aber zum Bierfiedlerpreise; sie wünschten das großartigste dieser Kunst im höchsten Glanze der Ausführung

---

49) »The Oxford Act, A. D. 1733. Being a particular and exact Account of that Solemnity. Printed for J. Wilford. pr. 1 s. 6 d.« Als erschienen angezeigt im Gentl. Magazine v. Juni '34 p. 335.

50) »The Oxford Act, a new Ballad-Opera. As it was performed by a Company of Students at Oxford. London, L. Gulliver. 1733. 8. pr. 1 s.« Als erschienen angezeigt im Gentl. Magazine v. August '33 p. 443.

zu hören, aber es sollte keinen Lärm machen, der ruhige Schulstaub sollte nicht aufgestört werden. Uns erscheint es natürlich als sehr anspruchslos, daß Händel sich in Oxford mit der Hälfte der Londoner Tagespreise begnügte, da doch die Composition eines neuen Werkes und die Wanderung der gesammten Oper mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft war und er also wohl eine besondere Entschädigung beanspruchen durfte. Der Grund der Unzufriedenheit mit diesem Feste lag auch tiefer. Wie Händel's Oratorien mehr die Veranlassung als der Gegenstand der Vergeudungen und Ausschweifungen waren, so war der Kostenpunkt eigentlich nur der Vorwand für den Dünkel beschränkter und roher Gelehrten, die Tonkunst sei durchaus unwürdig, bei den Festen der Gelehrsamkeit den Reigen zu führen.

Dies führt uns denn auf die beabsichtigte Promotion. Kein Zweifel, daß man den berühmten Musiker unter die Zahl der Graduirten aufnehmen und ihm den Doktortitel, welchen Greene sich erst kürzlich für die üblichen £ 100 erworben hatte, auf diese höchst ehrenvolle Weise frei ertheilen wollte. Aber Händel war kaum in Oxford angelangt, als seine feine Nase auch schon die Stellung seiner Kunst zu dem eigentlichen Geiste der dortigen Gelehrsamkeit heraus witterte, und obwohl ihn dies durchaus nicht abhielt, ihre Feier nach Kräften musikalisch zu verherrlichen und sie auch nach Kräften dafür zahlen zu lassen, so kam er doch der ihm zugedachten Ehre rechtzeitig zuvor. In welcher Weise es geschah, ist leider nicht bekannt geworden. „Bald hat man sagen wollen, Händel sei Licentiatus, bald er sei Doctor der Musik geworden: bald aber, er habe, bei seiner Anwesenheit zu Oxford, diese letztere Würde, in aller Höflichkeit, von sich abgelehnet u. s. w. Allein, ohne seinen Beifall, ist dieserwegen nichts gewisses zu bestimmen."[51]) So schreibt Mattheson, und da es Händel nicht gefallen hat, sich selber hierüber zu erklären, noch irgend einem Zeitgenossen, uns den Hergang zu erzählen, so müssen wir ihn aus Händel's Charakter und den Verhältnissen in Oxford zu errathen suchen, was indeß in allen wesentlichen Punkten mit Sicherheit geschehen kann. Die Thatsache selber, nämlich daß Händel in der ihm eigenen verbindlichen und ruhigen Weise die Ehre verbeten, steht fest. Die

51) Mattheson, Ehrenpforte S. 101.

ihm wohlgesinnten Blätter übergingen es aber in ihrem Lobe seiner Musik, weil es sich eigentlich nicht erwähnen ließ ohne die Sache so erscheinen zu lassen, als habe Händel die Ehre aus Geringschätzung abgelehnt, was doch nicht der Fall war; der Kraftsmann aber und die scurrilen Oxforder Festchronisten waren ebenfalls gänzlich still darüber, weil sie ihm hier in keiner Weise etwas anhaben konnten, weder so, als habe er die Ehre in beleidigendem Hochmuth zurück gewiesen, noch umgekehrt, als habe man den Anführer der musikalischen Myrmidonen einer so hohen akademischen Würde doch nicht werth befunden, — und eins oder das andere hätten wir von diesen Kunstkennern sicherlich zu hören bekommen, wenn Händel's Haltung nicht so unzweideutig edel und selbstverleugnend gewesen wäre, daß sie davor verstummen mußten. Die Musik hatte keine ihrer würdige Stellung in den Akademien der Wissenschaft, aber sie hatte ihre Stellung in der Welt und wirkte durch natürliche gesunde Organe auf das öffentliche Ganze; die griechische Einheit war längst gelöst, die mittelalterliche ebenfalls; die freien Künste waren zunächst nur frei und groß geworden durch Scheidung von einander und durch Trennung von den Wissenschaften, und der unablässige Drang der Kunst, sich mit dem Leben und den Lebenseinrichtungen wieder in Harmonie zu setzen, war bei der Musik auf andere Weise zu befriedigen, als durch ihre Wiederaufnahme in eine gelehrte Körperschaft, deren Verlassen für sie der Anfang eines höheren geistigen Lebens ward. Gedanken solcher Art hatten Händel bisher wenig gekümmert, obwohl sein Leben die Bethätigung derselben ist; aber in Oxford wurden sie ihm nahe gelegt. Es ist mir wahrscheinlich, daß ihn zunächst äußerliche Satzungen, z. B. die mittelalterliche Tracht, der schwarzseidene Mantel und die dreieckige Mütze mit Troddel, sowie die unvermeidlichen lateinischen Disputationen von der Promotion abschreckten. Boethius' fünf Bücher de musica, das vierte Kapitel des Vitruv, Euclidis introductio harmonica, Alypii εἰσαγωγὴ μουσίκη, Claudii Ptolomaei harmonicorum libri tres, besonders aber Aristoxeni harmonicorum elementorum libri tres cum versione et notis Marci Meibomii würden hier zur Sprache gekommen sein, letzteres bei der wichtigen Frage de differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum: und Händel hatte von all den Folianten keinen einzigen

gelesen, auch sein Latein zum Theil schon wieder vergessen. Man hätte ihn auf Ersuchen sicherlich davon befreit, aber ihn im Tempel der Gelahrtheit dann doch höchstens als einen Proselyten des Thores angesehen. Weit entfernt, das akademische Wesen gering zu schätzen, ließ er es an sich in voller Bedeutung gelten, nur er selber gehörte nicht da hinein; was die Graduirten in den Disputationen behandelten, mochte die Grundfragen ihrer Wissenschaft betreffen, aber für ihn wäre es eitler Schnickschnack gewesen. Alles erledigte sich nun ganz einfach, indem Händel der Titelverleihung zuvor kam. Daß ihm dadurch eine ungleich größere Ehre zu Theil wurde, daß sich namentlich das Band zwischen ihm und den geringeren Musikern zur Ermuthigung und Veredlung derselben nur um so fester schlang, muß er bald erfahren haben, und er hielt von nun an den Doktoren Pepusch und Greene gegenüber mit unverkennbarem Stolze, seinen Musikern gegenüber aber in dem echt humanen Bewußtsein völliger Gleichschätzung, immer an dem einfachen „Herrn Händel" fest; als bei seiner Ankunft in Dublin 1741 die dortigen Zeitungen den »Dr. Handell« priesen, ruhte er nicht, bis »Mr. Handel« wieder in seine Rechte eingesetzt war. Seiner größten künstlerischen Eigenschaft, der aus Objectivität der Anschauung hervor gegangenen Charaktergestaltung, begegnen wir hier auch auf dem sittlichen Gebiete, und Händel hat es durch eine That von entschiedenster Selbstverleugnung ausgesprochen, daß die, denen Apoll's Lorbeer zugedacht ist, nicht nach Doktor- und Adelsdiplomen greifen sollen. Spätere englische Musikanten, des eigentlichen Vorganges gänzlich unkundig, haben ein Vergnügen daran gefunden, Händel in gebrochenem Englisch sagen zu lassen: „Was zum Teufel ich sollte mein Geld für ein Ding wegwerfen, welches die Klotzköpfe [Pepusch, Greene und Genossen] begehren? brauch' es nicht!" [52]) Aber so echt Händelisch auch der Klotzkopf und das Nichtbrauchen klingt, kann er doch den Geldpunkt unmöglich berührt haben, weil der Titel ihm bei einer akademischen Feier ehrenhalber, d. h. zunächst kostenfrei, verliehen werden sollte.

Die Promotion von 17 Doktoren (nämlich 9 der Theologie,

---

52) »Vat de dyfil I trow my money away for *dat* de BLOCKHEAD wish, — I no vant.« A. B. C. Dario Musico. (Bath, 1780. 8.) p. 16—17.

6 der Medizin und 2 der Rechte) und 84 Magistern der Künste ging am 9. Juli, Montag, vor sich, und „da diese Feierlichkeit die Versammlung im akademischen Theater bis spät Nachmittags in Anspruch nahm, mußte Hn. Händel's neues Oratorium, Athalia genannt, bis diesen Tag [Dienstag, 10. Juli] verschoben werden, wo es denn mit dem äußersten Beifalle gehört und den am höchsten gefeierten seiner Werke gleich geschätzt wurde; es waren 3700 Personen anwesend."[53]) Unter den von den Studenten gedichteten und bei dieser Feierlichkeit vorgetragenen Poesien befand sich auch ein Stück „über die heilige dramatische Musik oder das Oratorium."[54]) Händel erhöhte die Bewunderung noch durch seine Orgelkunst. „Bei dieser Oxforder Feierlichkeit", erzählt Burney, „eröffnete er die Orgel in einer Weise, die jeden Hörer in Erstaunen setzte. Der verstorbene Hr. Michael Christian Festing und Dr. Arne, welche beide zugegen waren, haben mich versichert, daß keiner von ihnen, noch einer ihrer Bekannten, jemals vorher ein solches Extempore oder eine solche Einleitungsmusik gehört hatte, weder auf diesem noch auf einem andern Instrumente."[55])

Die Besprechung der Athalia, welche seit kurzem in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft (Lieferung V, 1859) jedem zugänglich geworden ist, haben wir absichtlich bis zuletzt verspart. Das Werk war einen Monat vor der Aufführung beendigt; die Schlußbemerkung des Originals lautet: »Fine dell Oratorio | S. D. G. | G F Handel | London Juni y^e 7. | 1733.«

Der Text ist von dem Verfasser der Debora, Samuel Humphreys. Was bei einer Vergleichung mit der Vorgängerin zunächst auffällt, ist die größere Abrundung und Glätte. Der ganze Zuschnitt ist bis zur Inhaltslosigkeit einfach und zeigt ein sehr bemerkenswerthes Geschick. Die Priesterverschwörung gegen die Baalsdienerin und Mörderin der königlichen Kinder, Athalia, die Rettung des Joas und seine Erhebung auf den Thron Davids läßt allerdings in der

53) The Bee, Bericht aus Oxford v. 10. Juli '33. II, 883.

54) Unter den Rednern wird als der dreizehnte der ersten Serie angeführt »*Henry Baynbrigg Buckeridge*, of St. John Baptist Coll. Gentleman-Commoner. *On the sacred dramatic Music, or Oratorio.* In lyric Verse.« Gentl. Magazine v. Juli '33 p. 383.

55) Burney, Sketch in Comm. p. 23.

Fassung, wie sie in dem zweiten Buche der Könige und in dem zweiten Buche der Chronik vorliegt, der Dichtung freien Spielraum und legt sogar eine gewisse Bezugnahme auf die italienischen Operntexte sehr nahe. Dennoch müßte uns die Formgewandtheit, mit welcher Humphreys hier auftritt, nach dem bei Debora Bemerkten ziemlich auffallend sein, wenn nicht eine ihm zufließende Hülfsquelle alles völlig erklärte. Er benutzte nämlich, wie Arbuthnot und Pope bei Esther, eine Dichtung Racine's, die Klostertragödie Athalie mit musikalischen Chören von Moreau (1691). Aus dieser entlehnte er für seine Arien, Recitative und Chöre vieles wörtlich, nahm von dem durch Racine Hinzugedichteten besonders das unheilverkündende Traumgesicht Athalia's auf und übertrug die französische Tragödie überhaupt ihrem Baue nach in's Englische soweit es die neue musikalische Kunstgattung irgend zulassen wollte. Bei Racine ist der ganze Fortgang gleichsam nur die Abwicklung des Traumes, sogar ohne den vollen Gegensatz kräftiger Handlung, tagesheller blutiger That gegen die nächtlichen Schatten böser Ahnung, da die Bethätigung des individuellen Lebens in Declamation aufgeht und der barbarische Ausgang nicht in christlich-humanem Sinne gemildert, sondern nach französischen Anstandsgesetzen nur schicklich verhüllt wird. Die Handlung, abgerechnet die Exposition bis zur Traumerzählung, schreitet mehr zwischen als in den Scenen fort. Durch den Traum ist das Ganze wie mit Mondlicht übergossen, übersichtlich klar, aber kalt und ohne frische Färbung. In ethischer Hinsicht bemerkt man ein leichtes und leichtsinniges Spielen mit dem Blute, wo doch religiöser Ernst das Wilde hätte versöhnend durchdringen sollen, ein Schlürfen grauser Vorstellungen in außerordentlich schönen Versen. Dies ist Racine's gepriesene, obwohl selten (zuerst 1717) öffentlich aufgeführte Dichtung. Man muß nun allerdings gestehen, daß auch der Vorgang nach biblischer Erzählung jedes tieferen Zuges entbehrt und über gewisse sichere, aber an sich wenig gehaltvolle Gegensätze nicht hinaus kommt. Athalia, welche die Kinder ihres Sohnes umbringt — dessen Schwester Josabeth, welche einen Sproß davon rettet; eine alte, mit Blut befleckte, dem Baalsdienst ergebene Herrscherin — ein unmündiger, in allen Satzungen der Theokratie erzogener Thronerbe; feile, götzendienerische, in Sinnlichkeit versunkene Hofpriester

— israelitische Tempeldiener und die ihnen anhangenden Verehrer des wahren Gottes, von dem Oberpriester Jojada energisch und schlau geleitet, „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ der überwundenen Hofpartei alles vergeltend: das sind sehr greifbar gegensätzliche, aber nicht sehr tiefe Vorgänge von stark priesterlicher Färbung, die weder für den Hof noch für das Volksleben von nachhaltiger Wirkung sein konnten, wie es denn auch heißt, König Joas that was recht war und dem Herrn wohl gefiel, aber nur so lange ihn der Priester Jojada gängelte. Die Aufgabe einer frei dichterischen Gestaltung wäre nun vor allem gewesen, die Charaktere tiefer, den Vorgang innerlicher zu fassen, nicht aber, das ohnehin Klare noch mehr abzuklären, das Ergebniß einer an sich doch wenig mannigfaltigen Geschichte schon an den Anfang zu stellen. Die Einwirkung der Oper auf die altfranzösischen Tragiker zeigt sich vielleicht nirgends auffallender, als bei diesem Klosterspiel im Reifrock.

Wir dürfen von Humphreys nicht erwarten, daß er seinen Vorgänger im Dramatischen überholte. Vielmehr, wo bei Racine die Handlung still steht, kann sie bei ihm ebenfalls nicht fort kommen, und was der Franzose trotz vorauf gegangener Ankündigung schließlich doch wie zufällig geschehen läßt, bleibt bei dem Engländer ebenfalls unmotivirt. Eine Bürgschaft des Besseren, Gehaltvolleren liegt indeß in der Bestimmung als Oratorium für Händel's Composition. Der reine religiöse und vaterländische Untergrund wird denn auch sichtbar sowie der erste Gesang beginnt, ein einfaches weibliches Preislied Gottes auf Palästina's Fluren. Hier fühlen wir uns gleich gefesselt, zum Miteinstimmen fortgerissen, zur Anschauung des Göttlichen empor gehoben; freudig erneuern wir den Bund mit dem himmlischen Schutzherrn und treten den tyrannischen Feinden einer so reinen Gemüthserhebung muthvoll entgegen. Hier ist also unser Antheil sofort entschieden, wir fühlen uns in unwillkürlicher Bewegung auf die rechte Seite gezogen und haben schon Partei ergriffen, bevor noch eine gegnerische Macht aufgetreten ist. Die Voraussetzung, auf welche der französische Tragiker mit den meisten Verfassern alttestamentlicher Dramen sich stützen muß, jeder gute Christ werde von vorn herein für Israel und gegen die Philister sein, ist hier im Oratorium überflüssig.

Aber Händel's Leistung hatte doch auch ihre Grenzen. Die organisch gesetzmäßige Weise seiner Kunstbildung läßt sich nicht besser darlegen, als durch Erklärung des Verhältnisses, in welchem seine Musik zu dem Unterwurfe der Dichtung steht; denn es zeigt sich mit äußerster Gewißheit, daß er niemals den Boden derselben verläßt, obwohl er sich überall hoch und oft zur höchsten Höhe darüber erhebt; es zeigt sich, daß er wohl Wunder wirkend im Reich der Töne schaltet, aber nicht auf übernatürliche unerklärliche Art, zu deren Nachweisung uns die Anknüpfungspunkte fehlten, daß er, um es einfach musikalisch auszudrücken, Tondichtungen schafft, nicht aber Kunststücke. Indem er also die Einheit, die glatte Charakteristik und einfache Gegensätzlichkeit, welche den Hauptpersonen in der biblischen Erzählung wie im Gedichte verliehen ist, nicht aufheben wollte noch konnte, blieb auch für keine einzige dieser Gestalten die Möglichkeit, den Trägern der Handlung in Acis und Galatea, Saul, Herakles und andern großen Werken an Bedeutung gleich zu werden, und so fehlt mehr oder weniger sämmtlichen Einzelgesängen der Athalia, so schön, so einfach sangbar und passend sie auch durchweg sind, die freie Lebendigkeit und wahre Tiefe. Daß dies bei einer Aufführung nicht empfunden wird, verursacht der Einklang, in welchem Text und Musik stehen.

Doch läßt sich noch zweierlei angeben, was bei der Entstehung des Werkes in dieser Hinsicht störend wirkte. Das Erste und Hauptsächlichste war der Dualismus, in welchem sich die Anschauung des Tonkünstlers damals bewegte. Die Oper, an der er noch mit frischer Kraft arbeitete, schien ihm auf dem Grunde des Sologesanges zu ruhen, das Oratorium auf dem des Chores; Oratorium war ihm, den Maaßstab von seinen damaligen Manuscripten entlehnt, ein Werk in groß Folio, Oper eins im handlichen Quartformat. Diese Ansicht theilte die Zeit, soweit sie sich überhaupt zu der Schätzung des Oratoriums als einer selbständigen Kunstgattung erhob, und was das Oratorium, namentlich das Händel'sche betrifft, spukt sie noch jetzt in den meisten Köpfen. Daß Händel diesen Dualismus überwinden würde, dafür lag die Gewähr schon in einem seiner früheren Werke, doch auch nur in einem einzigen, nämlich in Acis und Galatea; aber wie gewaltig die Aufgabe war, nun auch das religiöse

Gebiet in solcher Weise zu bewältigen, zeigt Händel's ganze Entwicklung von Esther und Debora bis hin zum Messias. Das Mißverhältniß fällt nur deßhalb bei Athalia ungleich weniger auf, als bei Debora, weil der Gegenstand und seine dichterische Behandlung dem damaligen Standpunkte Händel's sowie den Wünschen des Publikums im wesentlichen entsprach. Daher ist es auch für die Aufführung ein sehr dankbares Werk und hinterläßt einen völlig harmonischen Eindruck, was man von Debora nicht behaupten kann.

Das zweite Hinderniß war rein äußerlicher und zufälliger Art. Die Partie des Oberpriesters Jojada oder Joad, wie er im Oratorium heißt, steht jetzt im Alt, was aber erst eine nachträgliche Aenderung ist; anfangs war Joad ungleich richtiger in den Baß gelegt, von wo aus er neben und mit Abner als Haupttriebfeder die ganze Handlung leiten sollte. Athalia, welche jetzt, wo die ursprünglich zweite Baßpartie des Abner als die alleinige dasteht, in dieser Stimmlage ihren beiden Vorgängerinnen Esther und Debora nicht ebenbürtig genannt werden kann, hätte bei der Ausführung des früheren Entwurfes ihren Schwerpunkt im Basse gehabt und wäre dadurch von den drei ersten biblischen Werken das eigentliche Baß-Oratorium geworden. Ursache der bedauerlichen Aenderung war die Treulosigkeit eines Sängers. Händel schrieb den Joad für die kolossale und kunstgebildete Stimme Montagnana's; doch kaum war das Werk vollendet, als dieser aus Ursachen, die im nächsten Kapitel zur Sprache kommen werden, contraktbrüchig wurde. Der Bassist Waltz, welchem Abner zuertheilt war, konnte sich nur in der Stärke der Stimme mit Montagnana messen. Von dem überaus merkwürdigen früheren Entwurfe Händel's ist aber nichts erhalten, als ein paar lose Bogen, die ich im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge fand. Auf einem derselben steht die Bemerkung »Fitzwilliam 1799«, so daß der kunstsinnige Lord, ein begeisterter Händelianer, diese Blätter damals wohl von den Nachkommen des 1795 gestorbenen Schmidt käuflich erwarb. Nur ein einziger Satz ist darunter, aus welchem das eben Gesagte zu entnehmen war, nämlich »When storms the proud, Wenn Hochmuth stürmt", die Baßarie für Abner in Cdur (S. 29 unserer Ausgabe), aber in Ddur stehend und als ein Duett für zwei Bässe, Joad und Abner, in welches ebenfalls der Chor, und

zwar ein achtstimmiger, unmittelbar einfällt! Schon die bloße Idee, zwei starke Baß-Individualitäten in solcher Lage und Umgebung auftreten zu lassen, wirkt kriegerisch aufregend, wie viel mehr noch würde es Händel's Ausführung gethan haben! An eine Herstellung der verlornen Baßpartie war indeß nicht zu denken, da nur dieser eine Satz davon erhalten ist. Aber man sieht doch, wie ungemein lehrreich solche Reste aus Händel's Papierkorb sind.

Dasselbe gilt von dem einfallenden Chore, der in dem ersten Entwurfe ein achtstimmiger Doppelchor ist. War die Versetzung des Joad in den Alt sicherlich ein unfreiwilliges und höchst verdrießliches Unternehmen, so doch gewiß nicht die Vereinfachung des achtstimmigen Chores zu einem vierstimmigen. Hierbei wird vielmehr eine weise künstlerische Absicht im Spiele gewesen sein. Händel wollte anfangs auch dieses Oratorium, wie Debora, mit achtstimmigen Chören eröffnen, bemerkte aber bald, daß die herrlichen, an Judas Makkabäus erinnernden Scenen des ersten Theiles, wo zuerst Josabeth, sodann Abner, endlich Joad als Chorführer erscheint und die weichliche Musik der Baalspriester den rauhen Ernst der israelitischen Gesänge noch wesentlich erhöht, einer solchen Steigerung nicht bedurften. Hingegen empfand er den Stillstand oder den der energischen Einleitung doch nicht entsprechenden Fortgang der Handlung in den beiden letzten Akten, für die er nun durch Anwendung des Doppelchores eine wirksame Steigerung gewann. Um mit dem zweiten und dritten Akte bei der losen Verbindung ihrer Scenen eine noch einheitlichere Wirkung zu erzielen, rundete er sie wie eine deutsche Kirchencantate ab, indem er das Hauptstück des großen Chores „Zu Gottes Macht", welcher den mittleren Theil anhebt, am Schlusse des letzten wiederholen ließ. Sogar in der Wahl des choralartigen, an den evangelischen Kirchengesang anklingenden Cantus firmus und seiner figurirten Behandlung bemerkt man das Streben nach dieser Wirkung; es sollte sich gleichsam eine gottesdienstliche Luft verbreiten, als welche ihrer Natur nach die dramatische, irdische Bewegung dämpft, in der feierlichen Erhebung des Geistes zum Stillstande, zur Ruhe kommen läßt, mithin auch vorzüglich geeignet ist, das betheiligte Gemüth über dramatische Mängel hinweg zu heben. Händel ist hierin später, wie ein Textbuch aus dem Jahre 1756 lehrt, noch viel weiter gegangen,

indem er den Untergang der Hof- und Baalswirthschaft nur kurz andeutete, dagegen die Krönung des jungen Königs und den Lobgesang Gottes durch Einfügung früherer Anthems zu einem förmlichen musikalischen Gottesdienst erweiterte.

Athalia wurde erst am 1. April 1735 in London aufgeführt, eine Verzögerung, die sich hauptsächlich aus dem Dasein des folgenden Werkes erklärt.

Parnasso in Festa. 1734.

Hier haben wir einen weltlichen oder griechischen Doppelgänger der israelitischen Athalia. Der Gegenstand dieses Festparnasses ist die Feier der Verbindung von Thetis und Peleus durch Apoll und die Musen, und der Zweck desselben die Verherrlichung der Vermählung der Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien. Die Musik ist großentheils aus Athalia entlehnt, wahrscheinlich von Händel und der königl. Braut, seiner anhänglichen Schülerin, mit welcher er fast jeden Tag musicirte, gemeinsam berathen. Nach Ausscheidung alles Tiefernsten und Religiösen wurde das Oratorium zur Serenata umgearbeitet, was bei einer großentheils in Allgemeinheiten sich bewegenden Musik nur geringe Schwierigkeit hatte. Es ist aber an Arien und lebhaften Chören viel Neues und Schönes dazu gesetzt, und auch das Entlehnte ist so gewissenhaft durchgearbeitet, daß schon Burney nach einer ausführlichen Vergleichung gestehen mußte: „Die italienischen Worte sind der entlehnten Musik, was Betonung und Ausdruck anlangt, mit solchem Verständniß und solcher Aufmerksamkeit untergelegt, daß, wenn uns nicht die neue und besondere Gelegenheit bekannt wäre, zu welcher Parnasso in Festa bearbeitet wurde, es schwer sein müßte zu entdecken, ob die Musik ursprünglich für die Serenata oder für das Oratorium componirt wurde." [56]) Burney konnte nur eine Abschrift von Schmidt benutzen; seitdem aber das Original aus Schmidt's Nachlaß (jetzt in Schölcher's Sammlung) bekannt geworden ist, ersieht man das Verhältniß noch genauer. Nur wenigen Stücken aus Athalia ist einfach ein italienischer Text verliehen statt des englischen, bei den meisten hat Händel

56) Burney, History IV, 377.

die Singstimme mit größter Sorgfalt neu geschrieben; daher die Originalität. Parnasso in Festa ist auf solche Weise, mit Hinzunahme der neu gesetzten Soli und Chöre, die von entscheidender Bedeutung sind, ein prachtvolles tonreiches Werk geworden.

Die erste Aufführung fand am 13. März '34 statt, am Abend vor der Hochzeit. Dieses anzeigend[57]), fügt das Daily Journal hinzu: „Wir hören, daß unter andern öffentlichen Vergnügungen, welche man zur Feier der bevorstehenden Hochzeit zurichtet, im Opernhause in Haymarket eine Serenata vorbereitet wird, genannt Parnasso in Festa. Die Fabel ist, wie Apoll und die Musen die Hochzeit von Thetis und Peleus feiern. Es ist eine ruhende Scene, nämlich der Berg Parnassus, auf welchem Apoll und die Musen sitzen, von andern passenden, emblematisch gekleideten mythologischen Personen umgeben, die ganze Erscheinung ist außerordentlich prächtig. Die Musik ist nicht weniger unterhaltend, da sie so mannigfaltig eingerichtet ist, daß alle Arten musikalischer Composition in Einzelgesängen, Duetten u. s. w. darin passend angebracht sind, mit Chören untermischt, einigermaßen im Styl der Oratorien. Man erwartet dieses Werk mit Ungeduld, der gefeierte Hr. Händel hat seine äußerste Kunst darin bewiesen." Der Beifall war auch ein größerer, als unter den damaligen Umständen zu erwarten stand; die Serenata wurde noch drei mal (am 16. 19. und 23. März) wiederholt und in den Jahren 1737 und 1740 erneuert, und wird, wenn erst wieder bekannt gemacht (sie ist niemals gedruckt), sich für ähnliche Gelegenheiten immer als eine vorzüglich geeignete Musik bewähren. „Letzten Abend", schreibt die „Biene" über die erste Aufführung, „wurde Hn. Händel's neue Serenata zu Ehren der Vermählung der Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien vor Ihren Majestäten, dem Prinzen von Wales, der Prinzessin Anna, dem Prinzen von Oranien und der ganzen königlichen Familie aufgeführt und mit dem größten Beifall aufgenommen; das Stück enthält die ausgesuchteste

---

57) »On Wednesday, 13th inst., will be performed *Parnasso in Festa*, or Apollo and the Muses celebrating the marriage of Thetis and Peleus; a Serenata. Being an essay of several different sorts of harmony. To begin at six o'clock.« Daily Journal v. 11. März '34.

Musik, welche man jemals von der Bühne vernommen hat, und die Sänger waren in einer wirklich großartigen und imposanten Weise aufgestellt.“[58])

Auch noch ein Trauungsanthem setzte Händel, und dieses gewiß nur auf ausdrücklichen Wunsch seiner Schülerin, da schon im October des vorigen Jahres, wo zuerst die Hochzeit stattfinden sollte, verkündet wurde, ein Anthem von Dr. Greene werde bei dieser Gelegenheit zur Aufführung kommen.[59]) Er war auch durch das Theater so in Anspruch genommen und durch den traurigen Stand seiner Unternehmung innerlich so zerrüttet, daß er sich darauf beschränkte, die zu Ehren und Gunsten der Braut aneinander gereihten Schriftsprüche mit Musik aus Athalia, Parnasso in Festa und einem seiner Chandos-Anthems zu umkleiden. Dieses Stück ist ebenfalls nur in Schölcher's Sammlung erhalten; die Musik ist von Schmidt, der Text von Händel geschrieben.[60]) Bei Erwähnung der Aufführung desselben wird Händel's Name nur in einigen Zeitungen genannt, und auf folgende Weise: „Nachdem die Orgel eine zeitlang gespielt war, leitete Sr. Hoheit der Prinz von Oranien die Prinzeß Royal an den Altar und sie knieten nieder, worauf der Bischof von London den Dienst verrichtete; sodann erhoben sich Braut und Bräutigam und gingen auf ihre Plätze zurück, während das schöne Anthem, von Hn. Händel componirt, von einer großen Anzahl Sänger und Instrumentisten vorgetragen wurde.“[61])

Nicht nur diese Vermählung und die zu derselben bereitete Musik, sondern auch vieles vorhin flüchtig Berührte weist auf entscheidende Vorgänge hin, zu deren Erzählung wir uns jetzt anschicken.

---

58) The Bee v. 14. März '34. V, 123.

59) »Seats will be made round the Chapel for the Nobility as at the Coronation, and a fine Anthem, composed by Dr. Green, will be performed by Mr. Abbot, Mr. Hughes, Mr. Chelsam, and the other Gentlemen of the Chapel Royal.« The Bee v. 23. Octbr. '33. III, 1545.

60) Schölcher, Life of Handel p. 165–66.

61) Grubstreet Journal v. 21. März; Read's Weekly Journal v. 23. März '34, und einige andere Zeitungen; auch London Magazine v. März '34.

5.

Zwei italienische Operntheater.

1733—1737.

Senesino wurde auch noch bei seiner zweiten Anwesenheit mit übertriebener Wichtigkeit behandelt. Dennoch wurden seinem Dünkel und seiner Habgier bei weitem nicht mehr die alten Opfer gebracht. Das neue Engagement war viel weniger ergiebig, und die einheitliche und energische musikalische Leitung ließ den Mucken der ersten Sänger nur noch einen geringen Spielraum. Auch nöthigten ihn Händel's letzte Opern, wie vorhin bemerkt, die unnahbare Sonderstellung eines ersten Castraten immer mehr zu Gunsten der Mitbetheiligung an einem dramatisch-musikalischen Ganzen aufzugeben. Zuletzt kam gar noch das Oratorium in die Mode, eine Musik, welche ihn nicht nur englisch zu singen zwang und schon dadurch in gewisser Hinsicht gegen jeden Eingebornen bloßstellte, sondern in welcher durch die vorwiegende Bedeutung des Chores und das Zurücktreten der Action von der früheren Bühnenherrlichkeit erster Sänger kaum noch ein Schatten übrig blieb. Mit innerem Widerstreben folgte er den Anordnungen des großen Tonmeisters, den er als die Ursache der ganzen unvortheilhaften Veränderung ansah; und daß Händel's taktvolle, so zu sagen contraktliche Behandlung keine Gelegenheit zum Skandal darbot, vermehrte nur den Haß seines Sängers.

Als sich aber gegen Debora der bekannte Lärm erhub, als Italiener und englische „Patrioten" vereint den Autor derselben nieder

zu schreien suchten, als das Theater sich leerte und der Händel-Heidegger'schen Herrschaft ein baldiges Ende geweissagt wurde: da faßte Senesino den Muth, mit seiner Widerspänstigkeit gegen Händel offen heraus zu rücken. Wollte er durch Contraktverletzung einen entschiedenen Bruch herbei führen, so erreichte er seinen Zweck, aber auf eine ebenso ehrlose als schimpfliche Weise; denn kaum war er mit unverschämten Forderungen hervor getreten, als Händel ihn zum Hause hinaus jagte. In dieser Demüthigung, wie ein schurkischer Diener behandelt zu sein, lag die gerechte Vergeltung für seine Tücke namentlich gegen deutsche Capellmeister. Ueber den Vorgang haben wir keinen Bericht, als den von Senesino's Partei im Kraftsmann, der aber nur zu sagen wagt: „Man hat uns glaubwürdig mitgetheilt, daß Hr. Händel, Generaldirector des Operntheaters, an einem Tage dieser Woche an Signor Senesino, den berühmten italienischen Sänger, eine Botschaft sandte und ihm sagen ließ, daß er für seine Dienste keine weitere Gelegenheit habe; und daß Senesino den nächsten Tag in einem Briefe antwortete, welcher eine volle Resignation aller seiner Opernrollen enthielt, die er so manche Jahre mit großem Beifalle gegeben hat. Wir hoffen, der höfliche Hr. Walsingham [Herausgeber der ministeriellen Zeitung] wird uns erlauben bei dieser Gelegenheit zu bemerken, daß die Welt über ein so unerwartetes Ereigniß äußerst erstaunt scheint, und daß alle wahren Liebhaber der Musik trauern, diesen feinen Sänger in einem so kritischen Augenblicke entlassen zu sehen."[1]) Den letzten Satz sprach halb der Fuchs, halb der Politiker; in Wahrheit hatte man Senesino aufgehetzt und für den erwarteten Ausgang schon Vorkehrungen getroffen. Die Absicht ging auf nichts Geringeres, als auf die Errichtung einer neuen italienischen Oper mit Senesino, Rolli, der abwesenden Cuzzoni und allen sonstigen Italienern von Ruf, welche für englisches Gold und gegen Händel waren. Schon vierzehn Tage nach der Entlassung Senesino's konnten die „wahren Liebhaber der Musik" eine Versammlung ausschreiben —: „Die Subscribenten der Oper, in welcher Signor Senesino und Signora Cuzzoni singen werden, seien ersucht, am nächsten Freitag [am 15.] um elf Uhr in Hn. Hickford's großem

1) Craftsman v. 2. Juni '33. Vgl. The Bee II, 635.

Saal in Pantonstreet zusammen zu kommen, um passende Mittel zur Beschleunigung der Subscription zu berathen. Wer nicht in Person anwesend sein kann, wird gebeten einen Stellvertreter zu senden."[2]) Konnte Cuzzoni's Mitwirkung bereits damals als gewiß angegeben werden, so muß man annehmen, Rolli habe sie schon vor geschehener That von den bevorstehenden Ereignissen in Kenntniß gesetzt und eine befriedigende Zusicherung von ihr erhalten. Daß sie unter so sicherer Deckung mit Freuden noch einmal gegen Beelzebub sich auflehnte und in Gemeinschaft der andern rechtmäßigen Thiere das Erbtheil des vermeintlich todten Löwen antrat, versteht sich bei einer solchen Person von selbst, um so mehr da Händel, allem Drängen des Adels trotzend, sich beständig geweigert hatte sie wieder zu engagiren.[3]) Senesino erreichte für einen Augenblick noch einmal seine volle Größe wieder; wenn die Mittheilung Malcolm's genau ist, fungirte er bei der neuen Oper anfangs sogar als Impressario.[4])

Der reißende Fortgang dieses Unternehmens setzte Nichteingeweihte einigermaßen in Erstaunen und verfehlte nicht auf Schwankende und Begehrliche seinen Reiz auszuüben. Die Folge davon war, daß sich Händel's Singbande auflöste. Montagnana hatte soeben den Contrakt für das folgende Jahr unterzeichnet und zu den Aufführungen in Oxford sich verbindlich gemacht, als er zu den Feinden überlief. Händel sollte jetzt manches erleben, was er bei all seiner Welt- und Menschenkenntniß nie für möglich gehalten hätte. Montagnana war für ihn ein bedeutender und ärgerlicher Verlust, denn

---

2) Daily Post v. 13. Juni '33.

3) Früher einmal muß man schon nahe daran gewesen sein, ihre Herüberkunft durchzusetzen, denn eine Zeitung schreibt: »We are credibly inform'd, that the celebrated Signiora Cuzzoni, with another famous female voice from Italy, are daily expected here, in order to perform in a new Opera which will be soon acted, and 'tis to be the last this Season.« Daily Advertiser v. 8. März 30/31.

4) »Senesino, the celebrated Italian performer, is said to have hired the Theatre in Lincoln's-inn-fields for the winter of 1733—4 as an Opera-house.« Malcolm, Anecdotes of the Manners and Customs of London p. 351. Eine Quelle ist nicht weiter angegeben; aber auch Colman schreibt »Haymarket, Handell's House«, und »Opera Lincoln's-Inn-Fields, Senesino's House«, — womit dasselbe gesagt ist.

ihm entging dadurch nicht nur einer der ersten lebenden Bassisten, sondern für die bereits componirte Athalia auch der geeignetste Darsteller des Oberpriesters Joad, weßhalb er gezwungen war, die ganze Partie, wie S. 317 bemerkt, nachträglich für Alt einzurichten. Außer Montagnana ließen sich auch noch die Damen Bertolli und Celeste Gismondi nach der andern Seite hinüber ziehen[5]); Signora Strada allein blieb treu.

Daß diesem Gebahren politische Opposition zu Grunde lag, ist aus dem Vorhergehenden verständlich; die projectirte italienische Bettler-Oper wirkte aber hauptsächlich deßhalb so anziehend, weil sich der junge Prinz von Wales an die Spitze derselben stellte, lediglich, um seine ihm verfeindeten Eltern und Geschwister durch Ermuthigung der oppositionellen Barone und durch den Ruin des Hof- und Hausmusikers Händel zu ärgern. Um den voraussichtlichen Triumph vollständig zu machen, hätte Bononcini anwesend sein müssen. Leider war dieser für England eine Unmöglichkeit geworden, und so dachte man zunächst an Hasse, der von dem sächsischen Sardanapal einen jahrelangen unfreiwilligen Urlaub erhalten hatte. Aber „als Hasse eingeladen wurde herüber zu kommen, war seine erste Frage, ob Händel todt sei. Als dies verneint wurde, weigerte er sich die Einladung anzunehmen, in der Voraussetzung, daß neben seinem Landsmanne dort so leicht kein anderer Musiker aufkommen werde. Er konnte unmöglich glauben, daß eine wegen ihrer Urtheilsgabe so hervorragende Nation jemals gegen die Verdienste eines Künstlers wie Händel gleichgültig sein könne. Aber das Geheimniß wurde ihm in einer Weise erklärt, und diese Erklärung von solchen Anerbietungen begleitet, daß er zuletzt seine Scrupel überwand und sich engagiren ließ.“[6]) Diesen Ausgang nahmen die Verhandlungen aber erst später.

5) Als letztere im Jahre 1735 starb, ließ sie sich aber nicht ihre Treulosigkeit zum Lobe nachsagen, sondern vielmehr dies, daß sie die Ehre gehabt unter Händel mit Beifall zu singen. »*Signora Celeste Gismundi*, a famous Singer, wife to Mr. Hempson, an English Gentleman, died on Tuesday, after a lingering illness. She performed in Mr. Handel's Operas for several winters with great applause, but did not sing this season on any Stage, on account of her indisposition.« The Bee v. 19. März '35. (IX, 69.)

6) Mainwaring, Memoirs p. 116—17. Mattheson bemerkt bei der Uebersetzung S. 89: „Mit der Ursache, warum diese beyden Sachsen einander nicht

Inzwischen gewann man den Meister Porpora als Componisten und Leiter des Orchesters, mit dessen Oper Arianna oder Ariadne die Vorstellungen am 29. December '33 im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields ihren Anfang nahmen. Die Hauptprobe war im Palais des Prinzen von Wales.[7]) Ein Lord Cooper oder „Herzog von Büffel", wie Dr. Arbuthnot ihn nennt, stand an der Spitze der Verwaltung.

Händel muß vor der Entlassung Senesino's, wenigstens vor dem Abschlusse eines neuen Contraktes mit Montagnana, sich mit Heidegger über ein weiteres Jahr vereinigt haben. Zwar versichert Mainwaring, Händel habe seine letzte Saison in Haymarket ganz auf eigne Rechnung geführt[8]), also Haus, Decorationen und Maschinen von Heidegger einfach gemiethet; aber seine sämmtlichen Angaben über diese Zeit, von Hawkins mit großem Fleiße nachgesprochen, sind äußerst ungenau, verwirrt und verkehrt. Läßt er doch eine Verbindung, die schon vier Jahre bestanden hatte und im Ganzen fünf dauerte, nur drei Jahre anhalten; geht er doch, jung und unerfahren wie er war, als er das Leben Händel's beschrieb, in dem löblichen Bestreben nach Unparteilichkeit so weit, vieles von dem, was nur der Böswilligkeit seichter Italiener und neidischer Engländer seine Entstehung verdankte, als ausgemachte Wahrheit aufzunehmen und zu sagen: „Ein bischen Nachgiebigkeit würde ihm eine Menge Schwierigkeiten erspart haben. . . Es ist ein Hauptstück der Klugheit, bei allem, was uns überkommen mag, unserer Aufregung Herr zu bleiben; ein Grundsatz, von welchem Händel, die Wahrheit zu sagen, niemals Gebrauch machte. Diese Unterlassung stürzte ihn in Unglück, welches ihn eine andere Maxime der Klugheit (wenn man es so nen-

---

ins Gehege kommen wollten, hat es eine ganz andre Beschaffenheit, als unser Lebensbeschreiber vorgiebt." Aber da es ihm nicht gefiel, die eigentliche Beschaffenheit anzugeben, wird es wohl bei dem Gesagten sein Bewenden haben müssen.

7) »Last night [Weihnachtabend] there was a rehearsal of a new Opera at the Prince of Wales's house in the royal gardens in Pall Mall, where was present a great concourse of the Nobility and Quality of both sexes: some of the choicest voices and hands assisted in the performance.« Daily Post v. 25. Decbr. '33.

8) Mainwaring, Memoirs p. 114—15.

nen will) lehrte, die er niemals hätte ausüben sollen, nämlich daß er auf Kosten seiner Kunst die Gewinnsucht zu Rathe zog."[9]) Wahrlich, eine höchst sonderbare, eine grausame Anklage, Händel von jetzt an zu gewinnsüchtigen Zwecken componiren zu lassen, wo seine Kunst nur noch dazu diente, ihn über Dummheit und Bosheit zu erheben, ihm die Mittel zur ehrlichen Tilgung seiner Schulden, zum Wohlthun und zur Veredlung seiner Mitmenschen zu gewähren! Und ein trefflicher Rath zur Mäßigung um jeden Preis im Munde eines 25jährigen Studenten, der noch nicht geboren war als die Streitigkeiten in London vorgingen, und der lakonisch bekennt: „Ich weiß nichts davon, wer bei diesem Streite im Rechte war und wer Schuld hatte"![10]) In Händel's Natur liegt überhaupt manches, was Engländern schwer verständlich und ihnen denn auch bis auf den heutigen Tag noch nicht aufgegangen ist. Wer von ihnen hat erklärt, wie Händel's Zornausbrüche so oft die Grenzen kluger Mäßigung überschreiten, und dennoch Mäßigung und ruhige Bedächtlichkeit Grundzüge seines Charakters bilden konnten? Wer hat es einsehen wollen, daß er durch erregte Aeußerungen nicht Zwiespalt stiftete, sondern erledigte, — daß sein Zorn nicht in sittlichen Gebrechen, sondern in sinnlicher Stärke wurzelte, nur hervortretend wo er sich sittlich oder künstlerisch beleidigt fühlte, und daß hierin die ganze dämonische Gewalt desselben gelegen war? Wer hätte ihm bei seinen langen Kämpfen mit anerkannt boshaften, geistesleeren und standesstolzen Gegnern die Abwesenheit aller Bitterkeit und vollste Versöhnlichkeit zugetraut, die er doch besaß? Wer die durchdringende Heiterkeit bei der lastenden Schwere großer Gedanken und trüber Erlebnisse, die ihn niederzog und von jedem Beschauer schon auf dem ernsten, fast sauerblickenden Gesichte zu lesen war? Wir, die wir Luther und Göthe die Unsern nennen, begreifen das wohl; und der letzte hat uns dazu noch ausdrücklich bestätigt, es sei „der Charakter der Deutschen, daß sie über allem schwer werden, daß alles über ihnen schwer wird." Aber den Engländern liegt die Einsicht davon weit ferner. Von allen ihren großen Künstlern war es nur Shakespeare, der auch hierin unserm

9) Mainwaring, Memoirs p. 111. 115—16.
10) Mainwaring, Memoirs p. 108.

Händel hätte ähnlich werden können, da er in eine Zeit kam, welche seine Kunst als standesmäßigen Erwerb ebenso gering hielt, wie Händel's Zeit die musikalische, und da er für einen ähnlichen Kampf dieselbe Gesundheit und Kraft des Geistes einzusetzen hatte, nur zum Glück nicht einzusetzen brauchte, denn durch die bürgerliche Rechtlosigkeit des Künstlers war er als geborner Engländer nicht zugleich heimathlos, und hatte daher wohl Geringschätzung und Brodneid zu befahren, niemals aber, wie Händel, eine Verbindung der Naturwüchsler zweier Nationen gegen den Eindringling aus einer dritten, eine Verbindung des Musik-erzeugenden Italien und des Geldspendenden England gegen den einzelnen Deutschen, dessen Volk bisher weder als Musik- noch als Geldmacht mit den beiden andern in die Schranken treten konnte. Von sonstigen Dichtern, deren Lebensgang Aehnlichkeiten darbietet, muß man nur Dryden, Pope und Byron neben fast alle großen deutschen Dichter und Tonkünstler halten, um zu sehen, wie innerlich fern die Engländer von Händel abliegen, wie nah ihm die Deutschen stehen.

Was sein ferneres Verhältniß zu Heidegger betrifft, so ist kein Zweifel, daß es schon jetzt innerlich vollständig gelöst war, und daß Heidegger auch trotz contraktlicher Verpflichtung wie Montagnana gehandelt, nämlich sein Haus sofort der gegnerischen Oper geöffnet haben würde, wenn ihn nicht der Hof noch zu einiger Rücksichtnahme genöthigt hätte, und wenn er überhaupt schon seiner Sache so ganz gewiß gewesen wäre, welche Partei die stärkere sei. Aber sicherlich suchte er Händel auf Grund der unvorhergesehenen Veränderungen zu zwacken, so daß er wohl mit gewinnen, aber nicht mit verlieren wollte. Die Abneigung gegen das Oratorium theilte er mit allen hohlen und wüsten Menschen seiner Tage. Ueberhaupt sollte Händel jetzt ein für alle mal unschädlich gemacht werden, und die weisen Männer von Gotham, welche der italienischen Oper nachschlenderten, blieben hartnäckig bei der Versicherung, solches sei auch wirklich geschehen. Einer unter ihnen erhob noch im Jahre 1751 seine Stimme, und bezeichnend genug in einer lächerlichen Broschüre über „die Kunst Musik zu componiren nach einer gänzlich neuen, selbst für die allergeringsten Fähigkeiten geeigneten Methode.“ Hier lesen wir: „Es gab eine Zeit, wo der Mannberg Händel das Uebergewicht erlangt

hatte troß mancher Versuche, die unternommen wurden ihn nieder zu halten, und er möchte es vielleicht behauptet haben, wenn er zufrieden gewesen wäre, die Leute nach ihrer eignen Weise zu vergnügen; aber sein böser Genius wollt' es nicht leiden; denn wahrlich, er bildete sich ein, daß ihn nichts in seinem Laufe hemmen könne, dieweil er im Zenith seiner Großheit stand; bohrte also ein neues Faß an mit einer anderen Art Musik [Oratorium], voller, großartiger (wie seine Bewunderer sich auszudrücken belieben), und um den Lärm desto größer zu machen, ließ er sie wenigstens von einer doppelt so großen Zahl Stimmen und Instrumente aufführen, als man jemals zuvor im Theater gehört hatte. Hierin gedachte er nicht bloß mit dem Gott der Musiker zu rivalisiren, sondern auch noch mit andern, als besonders Aeolus, Neptun und Jupiter; denn zu éiner Zeit erwartete ich nicht anders, als das Haus würde von seinem kunstvollen Winde nieder stürzen; zu einer andern Zeit, daß die See die Bänke überfluten und uns verschlucken würde. Aber unerträglicher als alles andere war sein Donner. Ich werde das schreckliche Rollen niemals wieder aus meinem Kopfe heraus bringen. Dies war buchstäblich, wird man sagen, einen im Sturm nehmen. Ha, ha! Aber merkt den Ausgang. Durch diesen Versuch, den Apoll zu personificiren, theilte er das Schicksal des Phaëton; Heidegger revoltirte, und mit ihm die meisten des hohen Adels und sonstiger Vornehmen. Von dieser glücklichen Aera können wir Wachsthum und Gründung der *italienischen* Musik auf unserer Insel datiren. Dann kam der heilende Balsam von Hasse, Vinci, Lampugnani, Pescetti, Gluck u. s. w. Vielleicht werden einige meiner Leser fragen, was wurde denn aus dem alten Deutschen? Nun, wie ein Riese auf den Rücken geworfen, machte er ungeheure Anstalten wieder empor zu kommen, aber vergebens." Der Mensch hatte doch bei all seinem Stumpfsinn ein richtiges Gefühl, gegen welchen Feind er sein Gift zu kehren habe; denn zur Förderung der Kunst, ohne Rücksicht auf Begabung in vier und zwanzig Stunden componiren zu lernen, war der boshafte Ausfall von wesentlichem Nutzen, da man, sobald nur Händel beseitigt war, die Richtigkeit dieser neuen Methode eigentlich nicht mehr in Zweifel ziehen konnte. Die „ungeheuren Anstalten" zielen zunächst auf die nun folgenden Opern, hauptsächlich aber auf die späteren

Oratorien. Dies wurde in demselben Jahre geschrieben, in welchem Händel mit Jephtha die Reihe seiner unsterblichen Tonwerke schloß! Man wird wohl nach und nach von der namentlich auch in Deutschland verbreiteten Vorstellung zurück kommen, als sei es Händel so leicht geworden, mit seinen Werken durchzudringen, als habe man ihm wenigstens zuletzt, wo er mit der Welt abgeschlossen hatte und in Frieden lebte, auch von allen Seiten ein offnes Verständniß entgegen gebracht. Die Geschichte lehrt aber, daß die Feindschaft der „wahren italienischen Oper" gegen ihn nie aufhörte, daß vielmehr das vereinte Geschrei aus ihrem und dem altenglischen Lager schon zu seinen Lebzeiten unter dem Publikum alle jene verderblichen Irrthümer verbreitete, welche bisher noch immer das rechte Verständniß und den wahren Vollgenuß der Händel'schen Kunst zu verhindern gewußt haben. Es ist nichts als ein bewußtloser Nachhall dieses Geschreis, wenn Sir John Hawkins ohne die geringste Kenntniß der betreffenden Werke und Verhältnisse mit größter Bestimmtheit behauptet: „Während von seinen früheren Opern, das ist zu sagen, von denen, welche er in den Jahren 1710 bis 1728 componirte, der Werth so groß ist, daß wenige im Stande sind zu sagen, welche von ihnen den Vorzug verdiene, haben die nach jener Periode componirten so wenig zu ihrer Empfehlung, daß wenige sie für das Werk desselben Autors halten würden. Zu der ersten Klasse gehören Rhadamist, Otto, Tamerlan, Rodelinda, Alexander und Admet, in jeder von welchen kaum eine unbedeutende Arie erscheint; während es in Parthenope, Porus, Sosarme, Orlando, Ezio, Ariadne und dem Rest bis herunter zum Jahre 1736 eine Sache von einiger Schwierigkeit ist, überhaupt nur eine gute zu finden." [11]) Sir John hätte als Geschichtsschreiber der Musik freilich wissen müssen, daß die Bononcini-Partei gegen Händel's Opern vor 1728 unermüdlich dieselben Einwendungen erhob und erheben mußte, wie die neue Genossenschaft gegen die aus späterer Zeit, und daß das Gerede der ersteren nur deßhalb geringeren Erfolg hatte, weil nicht sie, sondern Händel das letzte Wort behielt; und er hätte seine Einfalt doch nicht so weit treiben sollen, Händel noch stärker zu verdammen, als die vorlautesten

---

11) Hawkins, History V, 325.

seiner Feinde, da selbst der oben gehörte Erfinder der neuen Componirmethode Händel's Gunst- und Gnadenfrist bis 1733 verlängert, wohl wissend, daß Händel's musikalische Herrschaft niemals unumschränkter und, auf seine Kunstwerke gegründet, niemals allgemeiner anerkannt war, als eben in den Jahren 1729 bis 1733. Vor Hawkins hatte schon Mainwaring in ähnlicher Weise die alten Irrthümer arglos wiederscheinen lassen, ebenfalls in dem Bestreben nach Unparteilichkeit und natürlich ohne Sach- und Personenkenntniß. „Die Opposition, welche diese — Hasse, Porpora u. a., welche sich auszeichnen durch seine, heraus geputzte Sangweisen, die aber kaum einen Schein von Vollstimmigkeit zur Unterstützung haben — gegen Händel machten, ließ ihn ihre Verdienste mit großer Gleichgültigkeit betrachten, ihre Mängel aber mit desto größerer Verachtung. Diese Verachtung trieb er so weit, daß er sich bestrebte, ihnen so ungleich zu werden wie nur möglich. Er hätte seine Gegner mit ihren eignen Waffen überwinden können; allein er entdeckte, daß der beleidigte und in Vorurtheilen befangene Theil seinen Sieg nimmer eingestanden hätte, wenn er auch noch so entscheidend gewesen wäre, und daß seine neuen Freunde aus Mangel an Einsicht in die Natur und Führung solcher Waffen es niemals bemerkt haben würden, wäre es auch noch so augenscheinlich gewesen. Und so verfiel er stufenweise in jene zu ausschließliche und absonderliche Neigung zu der Harmonie, welche ihn mitunter zur Vernachlässigung der Melodie verleitete, selbst da, wo sie am meisten berücksichtigt werden sollte, nämlich in der Vocalmusik."[12]) Nach dieser Theorie hätte z. B. Bach überhaupt nichts Singbares mehr geschrieben. Die angeführten Aussagen der sogenannten Unparteiischen, die sich noch ansehnlich vermehren ließen,

12) Mainwaring, Memoirs p. 117—18. Für Mattheson war dies noch nicht stark genug, er übertrieb und vergröberte daher den Sinn bei der Uebersetzung und ließ hier, wie im ganzen Werke, alles was für Händel nur irgend nachtheilig lautete, mit großen Buchstaben drucken. Probe seiner Uebersetzung: „In diesen Gedanken verfiel er nach und nach auf die eingeschränkte und seltsame Liebe der eigentlichen Harmonie, die ihn oft so weit brachte, daß er der Melodie schier ganz vergaß; selbst in solchen Dingen, da sie am meisten gelten sollte, nehmlich: in der Singekunst." S. 90.

ergeben ein ziemlich bedeutendes Resultat, nämlich dieses, daß die herkömmlichen Vorstellungen über Händel's Opern- und Oratoriengesänge in den Nachreden der Gegner von 1733 ihre wahre Quelle haben; denn wie diese Gegner zum Theil nur das Erbe des Bononcini antraten, so folgte die beschränkte Arglosigkeit englischer Musikliebhaber wiederum ihren Fußstapfen, bis das Durchdringen einer neuen Kunstweise auf italienischer, nicht auf Händel'scher, Grundlage überhaupt das ganze Streben Händel's für lange Zeit verdunkelte. Heut zu tage sind es nur noch die Musikdirectoren und die Sänger, welche sich das traurige Verdienst erwerben, diese von jedem Kenner Händel's längst überwundenen Irrthümer durch Wort und Beispiel aufrecht zu erhalten.

Im Sommer '33 eilte Händel abermals nach Italien, um Sänger zu holen, diesmal in Schmidt's Gesellschaft, welchem durch die Erzählungen seines Freundes natürlich ein großes Verlangen nach dem herrlichen Lande erweckt war. Hawkins allein gedenkt dieser Reise —: „Händel reiste mit dem alten Hn. Schmidt auf das Festland, neuer Sänger wegen. In Italien hörte er Farinelli, einen jungen Mann von erstaunlichen Talenten, und gleichfalls Carestini, und, was sehr sonderbar ist, gab letzterem den Vorzug, engagirte ihn und ging nach England zurück. Mit solcher Beihülfe wagte er nun in Haymarket eine Oper auf eigne Rechnung zu unternehmen.“ [13]) Der letzte Satz wiederholt eine irrthümliche Angabe Mainwaring's, und fast sollte uns die ganze Nachricht verdächtig werden, um so mehr, da Händel Mitte Juli noch in Oxford war, am 5. October aber schon in London seine Oper Ariadne beendigte. Doch darf man diesen Zweifeln hier nicht allzuviel Gewicht beilegen, denn die Vorzüglichkeit seiner neuen Sänger spricht wieder dafür, daß er sie sich selber ausgesucht hat. Auch daß Händel für Ariadne den Text eines Engländers, nämlich des ihm befreundeten Gesandten Colman in Florenz, verwandte, erklärt sich am einfachsten durch eine Reise nach Italien.

Er hatte das Glück, sehr bedeutende Gesangkräfte zu gewinnen. Der Sopran Carlo Scalzi war freilich noch ein Anfänger, obwohl ein sehr begabter, und Signora Durastanti, welche nach zehnjähriger

13) Hawkins, History V, 318.

Abwesenheit ebenfalls wiederkam, hatte den Höhenstand ihrer Künstlerschaft schon überschritten, auch Walz war kein italienisch durchgebildeter Bassist; aber die Schwestern Maria und Rosa Negri waren als Sängerinnen zweiten Grades höchst liebliche Erscheinungen, und als Hauptsänger konnte Händel jetzt neben der Strada den Giovanni Carestini aufstellen, welchen Colman schon früher für ihn zu gewinnen suchte, und der, auf die vorzüglichsten Eigenschaften eines Opernsängers gesehen, jetzt bei dem Absinken Senesino's der erste Sänger seiner Zeit genannt werden muß. „Seine Stimme war zuerst ein machtvoller und klarer Sopran, welcher sich aber später in den vollsten, schönsten und tiefsten Contratenor veränderte, den man vielleicht je gehört hat. Carestini's Person war groß, schön und majestätisch. Er war ein sehr lebendiger und sinniger Darsteller und, mit Enthusiasmus sowie mit einer lebhaften und erfinderischen Einbildungskraft begabt, wußte alles was er sang durch guten Geschmack, kräftigen Ausdruck und wohl angebrachte Verzierungen zu verschönern. Er besaß eine große Leichtigkeit in der Ausführung schwieriger Passagen mit der Bruststimme in einer höchst deutlichen und bewunderungswürdigen Weise. Es war die Meinung Hasse's, wie auch die mancher andern Musiker von Bedeutung, daß demjenigen, der Carestini nicht gehört habe, der vollkommenste Styl des Gesanges unbekannt geblieben sei." [14]) Noch zwanzig Jahre später war er eine erste Größe an der damals blühenden Oper in Berlin.

Erster Jahrlauf. 1733—34.

Händel kam den Gegnern zuvor und eröffnete sein Theater schon am Geburtstage des Königs, 30. October. Es war offenbar eine Begünstigung, daß der Hof diesmal den üblichen Ball aussetzte und dafür die Oper besuchte; selbst der Prinz von Wales konnte sich Anstands halber nicht ausschließen. [15]) Zur Aufführung kam eine neue Oper, genannt Semiramis; am 4. December folgte eine andere, Cajus Fabricius, in welcher Carestini zuerst auftrat, und am 5. Januar '34 eine dritte, Arbaces. Semiramis und Arbaces sind

14) Burney, History IV, 369—70.
15) Daily Courant v. 31. Octbr. '33.

von Metastasio gedichtet, letztere unter dem Namen Artaserse; Cajus Fabricius von Apostolo Zeno. Die Werke waren in den letzten Jahren von Caldara, Vinci, Hasse und Andern componirt; Händel hörte einige derselben 1729 in Venedig und Rom, und brachte sie jetzt, zunächst seiner neuen Sänger wegen, mit dieser Musik zur Aufführung. Seine Partituren sind durch Schmidt erhalten und bilden jetzt einen Theil der Schölcher'schen Sammlung[16]); die Arien sind von Schmidt, die Recitative aber von Händel selbst geschrieben. Semiramis und Cajus Fabricius kamen in dieser Gestalt je vier mal zur Aufführung, Arbaces neun mal. Ein neues Werk eigner Composition ließ Händel am 26. Januar '34 nachfolgen.

Ariadne. 1733.

»Fine dell' Opera | London 5 Octobr G F Handel | 1733«; Schlußbemerkung in der Originalpartitur, wo das Werk, abweichend von den Ankündigungen und der gedruckten Musik, »Arianna« betitelt ist. Die Menuett als dritter Theil der seiner Zeit sehr beliebten Ouvertüre wurde bei offner Scene gespielt, während die Opfer von Athen an der Küste Kreta's landen, was die Wirkung dieses lieblichen Satzes noch bedeutend erhöhen mußte. Gleich die erste Arie (Mira mi), welche Durastanti im Charakter des Generals der Kreter, Tauris genannt, vorträgt, zeigt die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Gesänge dieser Oper, nämlich sorgfältigste und feinste Verwebung der Begleitung mit dem Gesange. Eine derartige Verbindung von Gesang und Begleitung, in allen Schreibarten und mit allen möglichen Kunstgriffen ausgeführt, ist überhaupt einer von Händel's großen Vorzügen und in allen seinen Opern vorhanden, selten aber so absichtlich angebracht, wie hier. Er wußte, daß die gegnerischen Tonsetzer an Melodien, wie sie damals eben Mode waren, das möglich Beste auftragen, auch den Engländern zu Liebe hinreichenden Lärm machen würden; daher war er sorglich bemüht, die Goldfäden der Melodie in das kunstvolle Gewand einer reichen Tonfülle zu kleiden. Er konnte dem Kunstsinne des ihm treu gebliebenen

16) Schölcher, Life of Handel p. 161.

Theiles seiner Zuhörer keine größere Achtung erweisen, als durch Vorführung einer solchen Composition, und hatte auch die Genugthuung, daß der geistreiche Arbuthnot den Meister Porpora erinnerte, es sei noch ein gewisser Unterschied zwischen Lärmmachen und voller Harmonie. Sämmtliche Gesänge des ersten Aktes sind wahres Gold, schon als bloße Melodie.

Durch eine derartige Musik verdeckte Händel auch, so gut es anging, die Mängel seines Textes. Der Hauptmangel desselben besteht darin, daß er von einem Engländer, und nicht von einem Italiener herrührt.[17]) Schon im ersten Akte bemerkt man den Unterschied. In der 9. Scene singt Carilda, die durch das erste Loos zum Opfer bestimmt worden und von dem sie verehrenden Alcestes Ver-

---

17) Es ist schon S. 332 gesagt, daß Colman der Verfasser desselben war. Diese Angabe bedarf indeß der Rechtfertigung. Nachdem ich aus der Beschaffenheit des Textes den ausländischen Ursprung desselben erkannt hatte, las ich in den Nachrichten über die Familie Colman: „Francis Colman scheint dieselbe Vorliebe für das Theater gehabt zu haben, welche sein Sohn und sein Enkel besaßen. Von seinen dramatischen Erzeugnissen läßt sich aber weiter nichts gewiß angeben, als der Text zu der Oper Ariadne in Naxos, mit welcher Senesino im Januar 1734 das Lincoln's-Inn-Fields-Theater eröffnete." Memoirs of the Colman Family by *Rich. B. Peake* (London, 1841. 2 Bde. 8) I, 14. Die Ariadne der Gegenoper war aber von Rolli gedichtet, was wir schon aus den obschwebenden Verhältnissen schließen müssen und auch sicher genug bestätigt finden, denn Rolli hat in dem 1. Bande seiner 1744 in Verona erschienenen Melodrammi diese Arianna in Nasso wieder abgedruckt. — Ein anderer Widerspruch, Colman betreffend, ist noch auffallender. Nach einem in den Posth. Letters p. 43 und bei Peake (Memoirs I, 32) gedruckten Briefe starb Colman am 20. April '33 in Pisa, wo er sich den ganzen Winter zur Stärkung seiner Gesundheit aufgehalten hatte. Händel hätte ihn danach auf der S. 332 erwähnten Reise im Sommer '33 nicht mehr gesprochen und also auch nicht persönlich den Operntext von ihm erhalten. Nun geht aber das kleine Opernregister, dessen lakonische Bemerkungen wir so oft mit einem „sagt Colman" angeführt haben, bis zum 11. April 1734, und ist bis zu Ende in derselben Handschrift, enthält jedoch aus der ganzen letzten Saison fast nichts, als eine rühmende Bemerkung über Händel's Ariadne; man glaubt darin die zitternde Hand eines Kranken zu erkennen, der bei langsamer Abnahme der Kräfte nur noch unvollkommen den Zeitungen zu folgen vermochte. Hier bleibt also nur die Wahl, entweder das Opernregister ihm abzusprechen, oder den Brief in das Jahr 1734 zu rücken. Bei der gänzlichen Unsicherheit, mit welcher sich die angeführten Familiennachrichten über Franz Colman aussprechen, müssen wir uns für die letztere Annahme entscheiden.

sicherungen kräftigster Hülfe empfängt, sie könne Alcestes nicht lieben, sie liebe Theseus und diesem bleibe ihr Herz treu. Das ist aber garnicht mehr italienisch, es ist zu ernst und in der gegenwärtigen Lage auch nicht natürlich genug. Theseus erklärt sich bereit für sie zu kämpfen (Sc. 10), worüber seine Ariadne sich beklagt (Sc. 11), ihn vorwurfsvoll fragend, ob sie ihm denn garnichts mehr sei, ob er von ihr nicht mehr halte als von Carilda, ob er auch wohl die Gefahren eines solchen Unternehmens erwogen habe u. s. w. Das ist wieder nicht mehr die Italienerin, das sind die treuherzig unschuldigen Taubenaugen einer Tochter Albions, die sich nur deßhalb in Leidenschaft und Eifersucht hinein redet, weil es die Oper so verlangt. Unzweifelhaft ist das alles viel besonnener, als was ein Italiener an dieser Stelle vorgebracht haben würde, aber insofern es die Handlung abkühlt, ist es keineswegs zweckmäßiger. Nicht ruhige helle Vernunft kommt in den Operndichtungen der Italiener zum Vorschein, sondern Leidenschaft um jeden Preis, die, wie grundlos sie auch sei, wie unsinnig sie sich auch gebehrde, doch gewöhnlich, was dramatische Wirkung anlangt, am rechten Orte losbricht. Abweichungen von dieser längst feststehenden und gewissermaßen durch den Erfolg gerechtfertigten Behandlung finden sich auch im zweiten und dritten Akt mehrere, und noch bedeutendere als im ersten. Der Anfang des zweiten Aktes für Theseus (Carestini) gehört zu den schönsten Scenen Händel'scher Opernmusik; aber der Gott des Schlafs wird hier vom Dichter unnöthig bemüht. Falschheit und Treulosigkeit sind bei den italienischen Poeten ganz herkömmliche Mittel zur Verkettung und Fortspinnung der Handlung, denen eine plötzliche allgemeine Aussöhnung am Schlusse nach ihrer Meinung auch durchaus nicht widerspricht; aber der offnen Lüge bedienen sie sich dabei eigentlich nicht, wie hier Alcestes (II, Sc. 4). Und wäre bei ihnen britische Ruhe und vernünftige Erwägung so vorwaltend, wie hier überall in entscheidenden Conflikten (man vergleiche das Benehmen des Theseus II, Sc. 10), so sollte es sämmtlichen italienischen Operndichtern schwer werden, über den ersten oder gar über den zweiten Akt hinaus zu kommen, denn das, was sie Handlung nennen, hält sich eigentlich nur aufrecht, weil niemand da ist, der zur rechten Zeit ein vernünftiges Wort spräche. Wir würden dann aber auch jene großen wechselreichen

Scenen bei ihnen vergeblich suchen, die den Tonsetzer zur Bethätigung seiner vollen Kraft aufrufen; wir würden uns nicht mehr einem beständigen, oft so unangenehmen, aller vernünftigen Leitung entbundenen Wogen und Schwanken dieses Meeres der Leidenschaft ausgesetzt sehen, aber auch nicht erleben, daß die Wellen musikalische Perlen aus der Tiefe holen. Der Musiker fühlt sich überall gehemmt, wo Colman's Text nichts bietet, als germanische Gefühlsweise in italienischer Form; und dieses macht sich hier so oft geltend, daß Ariadne deßhalb trotz aller musikalischen Fülle und Charakteristik den einheitlichen Schwung der besten Opern Händel's nicht erlangt hat. Wie alle Versuche seit Addison beweisen, sollten die musikalischen Dichter Englands ihre italienischen Zeitgenossen augenscheinlich nicht in der damaligen Form der Oper, sondern erst im Oratorium durch festere Einheit und höhere Idealität überbieten.

Ariadne besaß dennoch Eigenschaften genug, um auf der Bühne ihr Glück zu machen. „Sehr gut", sagt Colman im Opernregister, „und sehr oft gegeben; Signor Carestino sang erstaunlich." Ohne den hervorragenden Werth der Musik und des neuen Sängers hätte die Oper unter den damaligen Umständen in drei Monaten wohl nicht sechzehn mal aufgeführt werden können.

Der Vergleich mit der Leistung der Gegenoper wurde dadurch erleichtert, daß diese eine neue Oper von Porpora heraus brachte, welche ebenfalls Ariadne hieß (S. 326), aber „Ariadne auf Naxos"; in Porpora's Handschrift, von welcher mir der zweite Akt vorlag, hat sie den Titel »Arianna e Teseo«. Walsh druckte unparteiisch beide Werke, von Händel nach und nach das Ganze, von Porpora aber vorsichtiger Weise nur ein Heftchen.[18]) Porpora's Oper

18) »The favourite Songs in the Opera call'd *Ariadne* [v. Händel]; also the fav. Songs in *Arbaces.*« Daily Journal v. 26. Febr. '34. — Etwas später: »The fav. Songs in the Operas call'd *Ariadne*. By Mr. *Handel* and Sig. *Porpora* . . . Price of each 2 s. 6 d.« — »A second Collection of the fav. Songs in the O. c. *Ariadne*. To which is prefixed the Ouverture in Score. Composed by Mr. *Handel*. J. Walsh.« London Evening-Post v. 6. April '34. — Titel der vollst. Ausgabe: »Ariadne an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by Mr Handel. . . No. 605.« 88 Seiten in Fol.

ist leer; aber die Sätze für Senesino sind so pomphaft aus dem übrigen heraus gehoben, daß der Componist dadurch völlig als der Bediente desjenigen Sängers erscheint, dem er sein Engagement verdankte.[19])

Weil Händel's Oper der des feindlichen Adels so sehr überlegen war, wurde letzterer ein baldiges Ende geweissagt, und die Lage beider war ungünstig genug, um eine Wiedervereinigung als dringend wünschenswerth erscheinen zu lassen. Die Zeitungen suchten den Streit humoristisch-politisch auszubeuten[20]), und machten scherzhafte Friedensvorschläge, namentlich auch für die englischen Theater, die sich zur selben Zeit wegen ähnlicher Mißhelligkeiten zwischen Directoren und Schauspielern in vollständiger Auflösung befanden; Grubstreet-Journal, die Londoner satirische Zeitung, sagt aber, die wahren Ursachen des Haders zu ergründen und vernünftig zum Frieden zu sprechen, sei völlig nutzlos, denn es gehöre zu den Grundrechten eines freigebornen Engländers, niemals durch eine Meinung überzeugt zu werden, die nicht mit seiner eignen zusammen falle.[21]) Dies war buchstäblich der Fall bei den Lords welche Händel opponirten. Da ihnen die Erhöhung des Preises bei Debora und die Verjagung Senesino's nur den Vorwand hergaben, um Musik für ihren, Händel'scher Kunst und Hoheit abgeneigten Geschmack zu bekommen, so wußten Sachkenner recht gut, daß an eine ehrenvolle Versöhnung nie zu denken war. Welches Loos dem Händel bevorstand, wenn es nicht gelang die Gegenoper schnell zu vernichten, konnte ebenfalls nicht zweifelhaft sein.

---

19) Eine eingehende Besprechung Porpora's muß ich mir für eine spätere Gelegenheit aufheben; die vielen unbekannten Opern, Oratorien, Motetten und sonstige Werke, welche mir größtentheils in seiner eignen Handschrift vorlagen, würden hier, einzeln durchgenommen, einen zu großen Raum beanspruchen.

20) »*Do you know what you are about?* Or, a Protestant Alarm to Great Britain; proving our late Theatric Squabble to be a type of the present Contest for the Crown of Poland; and that the Division between *Handel* and *Senesino* has more in it than we imagine. Also that the latter is no Eunuch, but a Jesuit in disguise. Printed for J. Roberts. pr. 6 d.« Gentl. Magazine, Nov. '33, p. 612.

21) Grubstreet Journal v. 14. Juni '33. Vgl. Read's Weekly Journal v. 1. Dec. '33 u. London Magazine v. Januar '34.

In dieser Lage ergriff Händel's Freund Arbuthnot die Feder und schrieb seine beste Satire. Er kannte den Hergang der Sache und die Gegner der wahren Musik aus dem Grunde. Insofern letztere größtentheils zur Torypartei gehörten, konnte Arbuthnot wirklich keinen glänzenderen Beweis seiner Wahrheitsliebe und seines reinen Kunstsinnes geben, als durch die rücksichtslose Verdammung, welche er in dieser geistvollen Spottschrift über mehrere seiner alten Genossen ausspricht. Händel's Bühne war ihm die Pflanzstätte wahrer Kunst, auf allen übrigen Theatern dagegen erblickte er die elendeste Verkommenheit, und wie wenig er hiermit seinen Landsleuten zu nahe trat, mögen uns Andere sagen. In denselben Tagen, in welchen Arbuthnot schrieb, vernehmen wir vielfach Klagen wie folgende: „Der Geschmack für theatralische Darstellungen ist gegenwärtig in einer sehr niedrigen Ebbe, welches einige der Abwesenheit guter dramatischer Schriftsteller zugeschrieben haben. Aber ich muß denken die Ursache sei eine andere, wenn ich sehe, daß Harlequin's Schwert eine zahlreichere Versammlung herbeilockt als aller Zauber Shakespeare's, daß seine Grimasse anziehender ist als die zartesten Scenen von Otway, und seine Behendigkeit unterhaltender als aller Witz eines Wicherley oder Congreve.“[22])

Arbuthnot übergiebt nun dem verrückten Samuel Johnson (oder Lord Flamme, Flame, wie er nach der Hauptperson in seinem Hurlothrumbo genannt wurde) das Regiment über sämmtliche britische Theater, das Händel'sche ausgenommen, und läßt von ihm ein Sendschreiben an den Operndirector in Haymarket abgehen. Die Schreibart und überhaupt das ganze Wesen Johnson's, uns aus den früher (S. 215 und 300) mitgetheilten Proben genügend bekannt, ist mit großem Geschick nachgeahmt; dieses Urbild muß man kennen und im Auge behalten, dann erscheint selbst das, was unkundigen Lesern wie sinnloser Schwall klingt, als ein köstliches Charakterbild eines der ersten Dunze der Zeit. Wir können aber, indem wir hier die ganze Epistel aufnehmen, manches, was allzubreit oder allzuderb ist, ohne Schaden für das Gesammtverständniß weglassen.

22) Universal Spectator v. 23. Febr. '34.

„Harmonie im Aufruhr: ein Brief an Friedrich „Händel, Esquire, Meister des Opernhauses in Haymar„ket, von Hurlothrumbo Johnson, Esquire, außerordent„lichem Componisten aller Theater in Großbritannien, das „in Haymarket ausgenommen. In welchem die Rechte und „Verdienste beider Opern unparteilich betrachtet werden.

„Wundervoller Herr!

„Die aufsteigenden Flammen meines Ehrgeizes haben lange nach der Ehre gelechzt, eine kleine Unterredung mit Ihnen zu halten; aber erwägend die fast unübersteigliche Schwierigkeit Ihrer habhaft zu werden, bedachte ich bei mir, ein Brieflein, wie es Kite an Swift losließ, möchte Sie am ehesten treffen und sich zu Ihrer Wohnung aufschwingen, obgleich in den höchsten Wolken gelegen; denn alle Welt weiß, ich kann Sie überreichen, fliegen Sie so hoch Sie wollen.

„Doch alle einleitenden Complimente bei Seite gelegt, lassen Sie uns zur Sache kommen. Sie müssen denn wissen, daß Ihre Vorgesetzten mir erzählt und zu verstehen gegeben haben, wie Sie letzthin verdammt insolent, kühn, anmaßend, verwegen und noch tausend schlechtere Dinge gewesen sind — Wissen Sie, was die Einzelheiten anlangt, auf Einzelheiten lassen wir uns garnicht ein; denn man sieht sie als große Geheimnisse an; denn Ihre Feinde sind sehr weise, verdammt schlau und scharfsichtig; durchtrieben scharfsichtig einige von ihnen und schreckliche Starrköpfe, meiner Treu; so Sie zu Ihrem eignen Schaden finden werden bevor diese Saison aus ist, wenngleich auf Kosten ihres halben Grundbesitzes.

„Sag' an, Du ergötzliche musikalische Maschine, wie hast Du wagen dürfen die brüllenden Löwen und wilden Füchse der britischen Nation aufzuwecken; welche, bewegte sie nicht Mitleid, Dein ganzes Dasein in Atome zerreißen könnten so klein wie der hundertste Theil einer halben Note im Allegrotakt; welche von Deinem Körper Viertel und von Deiner Seele Sechzehntel machen, und mit dem mächtigen Schnauben ihrer Nüstern deine Existenz in die unterste Hölle blasen könnten. Geh' denn hin, Du verirrter Sterblicher, wirf Dich nieder vor diesen Großherren; willige in ihre unvernünftigsten Forderungen; laß Dich von ihnen puffen und knuffen; rede doch nicht närrisch von Verdienst, Gerechtigkeit oder Ehre — und dann mögen

sie sich vielleicht so gnädig erweisen, Dich leben, hungern und sterben zu lassen; sonst aber ist Deine Vernichtung geschworen; Deine Feinde sind so barmherzig als weise und werden Dir nicht einen Heller werth lassen; die Macht und Weisheit der Menschen hat es also beschlossen.

„Und nun als Richter citire ich Sie vor mich, und da Sie vor dem ehrenhaftesten, unparteilichsten, zahlreichsten Großgericht stehen, das jemals eine Missethat richtete, hoffe ich, Sie benehmen sich wie ein gebildeter Mann und bekennen sich in Bausch und Bogen schuldig, das spart uns viel Zeit und Mühe. Aber bevor Sie sich an Ihre Vertheidigung wagen, bedenken Sie mit wem Sie zu thun haben, denken Sie daran mit Zittern. Wisset, Sterblicher, daß gegen Euch verbündet sind so viele blaue, grüne und rothe L—, als hinreichen würden, Euch, Eure Sänger und Euer ganzes Orchester wie todte Maulwürfe auf die Dornenhecke zu hängen: mächtige Leute und weise Leute .... Und Sie brauchen sich wegen Ihrer Vertheidigung nicht viel Mühe zu geben, ich weiß alle Ihre Argumente bevor ich sie gehört habe. Ich weiß Sie werden zu Ihren Gunsten anführen: daß Sie bei diesem ganzen Handel in keiner Weise zu tadeln seien; sondern daß, wenn Senesino erklärt hatte, er werde England verlassen, Sie sich in Ehre verbunden erachteten, dem Contrakte gemäß zu verfahren und sich sodann nach andern Sängern umzusehen; Cuzzoni anlangend, daß Sie an dieselbe nicht dachten, nichts von ihr hofften, sie auch nicht brauchten, da Strada ihr in allen bei einer Bühnensängerin erforderlichen Vorzügen unendlich überlegen sei; und die Sänger in den unteren Stimmen und Nebenpartien betreffend, daß Sie die beste Gesellschaft verschafft hatten, die je hier war, obwohl böswillig verlassen von Montagnana, nachdem dieser einen förmlichen Contrakt unterzeichnet, daß er Ihnen noch diese ganze Saison dienen wolle, wozu Sie ihn auch noch wohl zwingen wollten, fürchteten Sie sich nicht mehr vor unserm Gerichtshofe in der Westminster-Halle, als vor zehntausend Doktoren oder zehntausend Teufeln. — Ich weiß Sie werden sagen: daß, da Sie verbunden waren diesen Winter Opern aufzuführen, Sie sich auch glaubten die Freiheit nehmen zu dürfen die Sachen in einer Weise anzuordnen, welche dem vorurtheilslosen Theile des Adels und der übrigen vornehmen Welt am meisten genüge und Ihrem eignen Nutzen und Ihrer Ehre entspreche.

Ich weiß Sie werden sagen: es sei Ihnen unmöglich auf die unvernünftigen und tollen Vorschläge einzugehen, welche man Ihnen gemacht habe, bei denen Sie alle Contrakte und Versprechungen verletzen, ja Ihr Vermögen riskiren müßten, bloß um phantastischen Einfällen und Malicen zu Willen zu sein. Ich weiß Sie werden sagen: daß, wenn Sie [durch Heidegger] mißleitet waren, oder nicht recht urtheilten, indem Sie einmal den Preis erhöhten, Sie dafür genügend gestraft seien, ohne daß man die Rache dafür so in die Länge zu ziehen brauche. Ich weiß Sie werden sagen: diese Unterhaltung des Oratoriums, im rechten Lichte betrachtet, verdiene einen so außerordentlichen Preis eher, als irgend ein anderes von den bis jetzt dieser Nation dargebotenen Vergnügungen, sogar die hochgefeierten Schaustellungen im Bärengarten nicht ausgeschlossen. Ich weiß Sie werden —

„Aber lassen Sie mich erst darauf antworten, und auf alles in Bausch und Bogen. Und so erkläre ich denn hier feierlich auf Ehre, daß alles was Sie sagen, falsch ist, äußerst falsch, verdammt falsch, und daß Sie ein frecher Lügner sind und ein Schuft und Schurke — und wenn Sie dies noch nicht überzeugt, daß Sie im Unrecht sind — Denn in derselben Weise argumentiren auch Ihre Parteigänger in den Chokoladen- und Kaffeehäusern. Sagte ein sehr feiner Mann, den Carestino wahrscheinlich bei den Ohren gefangen hatte, zu mir eines Tags: ‘Na, Herr Hurlothrumbo, ich höre Ihr seid ein großer Trabant der Oper in Lincoln's-Inn; ein schönes Nest von Sängern, wahrlich! und was die Componisten anlangt, da übertrefft Ihr die Welt. Meint Ihr nicht (sagte er), daß Senesino bei seinen jetzigen Jahren in einem Conventikel in Weibskleidern sehr schön ein Bußlied durch die Nase zwängen könnte, und Signora Celesti eine Hymne schnaufen? Madame Bertolli (sagte er) hat so wenig Kraft in ihrer unbedeutenden Stimme, als ein Schmiede-Blasebalg mit zwanzig Seitenlöchern. Euer Baß macht allerdings ein sumsendes Geräusch und könnte mit einigem Nutzen brüllen, wenn er passende Gesänge hätte; aber Signora Fagotto [Segatti] schickt nur wieder zur Schule. Und Euer Componist Porpoise (sagte er) mag trommeln und tremoliren wie's ihm gefällt, und zu einem von ihm selbst erregten Sturm präludiren; aber Ihr solltet ihn wissen lassen, daß einer schlechten

Nachahmung immer Leben und Geist des Originals fehlt, und daß noch ein gewaltiger Unterschied ist zwischen voller Harmonie und Lärmmachen. Ich weiß (sagte er) Ihr hegt große Erwartungen von dem Spiel des Königs von Arragonien [Arrigoni, Lautenspieler]; aber dieser Bummelcomponist (sagte er), ein einfältiger Cantaten-Flicker, muß in einer Oper eine höchst armselige Figur machen, obgleich er letzten Winter so ekel war, daß er nicht zugeben wollte, Händel könne componiren, noch Senesino singen. Durch welche Künste er jetzt dahin gebracht ist, den Castraten für den ersten Sänger der Welt auszurufen, kann ich nicht wissen; aber verlaßt Euch auf Sr. Majestät nicht allzu sehr (sagte er)' —— Doch hier konnte ich es nicht länger ertragen und verließ das Haus. Aber das nebenbei; gehen wir zu Ihrem Rechtshandel über.

[Vor dem Großgericht.]

„Ausrufer. O he, — o he, — o he! — Dies zur Nachricht allen Directoren der Opern, Vorstehern der Schauspielhäuser, allen Patentirten mit und ohne Patent, Componisten, Spielern, und andern Meistern so weder componiren noch spielen, allen Tanzmeistern, Directoren der Puppentheater, Präsidenten der Bärengärten, allen Seiltänzern, insonderheit allen Kennern der Musik und Andern —: auf daß sie jetzt erscheinen und ihre verschiedenen Klagen produciren gegen den Gefangenen hier auf der Anklagebank, damit er ohne Säumen gerichtet werden kann.

„Gerichtshof. Friedrich Händel, hebt Eure Hand auf. Wisset, Ihr seid hier vor uns gebracht, um Euch zu verantworten wegen der folgenden Criminalvergehen und Missethaten, die Ihr an dem Willen und Verstande insonderheit dieser Stadt begangen habet, zur Aufstörung des Friedens unseres souveränen Herrn, welcher ist die Mobility [23]) von Großbritannien: Worüber Euch wahr und red-

---

23) Mobility: ein unübersetzbarer und in seiner Art unübertrefflicher Ausdruck, den man sammt seinem Grundworte einfach in's Deutsche aufnehmen kann. Mob bedeutet den großen Haufen als solchen, besonders die zuschauende und nachlaufende Menge, nicht allein, wenn auch vorzugsweise, aus den niederen Ständen; Pöbel, Rotte, Gaffer sagt theils zu viel theils zu wenig. Es ist der Haufe aus dem nichts Einzelnes hervorsticht; in dieser Hinsicht nennt Horaz Walpole die

lich verantworten zu wollen, Ihr schwören müßt bei den beiden Opern von Ariadne, das ist zu sagen bei dem Kukuk [Porpora] und der Nachtigall [Händel].

„Imprimis, Ihr seid beschuldigt, uns nun schon zwanzig Jahre lang behert zu haben, und wir wissen noch nicht, wann diese Verzauberung enden wird, wenn man nicht bei Zeiten Vorkehrungen trifft; gleichfalls bedroht Ihr uns im ganzen Gebiete des Haymarket mit einer gänzlichen Zerstörung unserer vorigen Freiheit und einer absoluten Dictatur in Eurer Person.

„Zweitens, Ihr habt Euch unverschämter Weise unterfangen, uns gute Musik und gesunde Harmonie zu geben, wo wir schlechte wünschten und nöthig hatten, zur großen Unterstützung Eurer Opern, und zum Ruin unserer getreuen Bundsgenossen, der Professoren der schlechten Musik.

„Drittens, Ihr habt höchst verrätherisch und übermüthig Euch die unumschränkte Gewalt angemaßt uns zu vergnügen, ob wir wollten oder nicht; und seid oft so kühn gewesen uns zu ergötzen, wenn wir fest entschlossen waren übler Laune zu sein.

„Außer diesen können wir zu passender Zeit oder Zeiten produciren und vorbringen 550 Artikel von geringerer Beweiskraft, die jedoch im Ganzen die Sache als starken und vielfältigen Verrath erscheinen lassen werden —— Was sagt Ihr, seid Ihr schuldig der besagten Anklage oder nicht?

„Angeklagter. Schuldig der gesammten Anklage.

„Gerichtshof. Wir wußten, es müsse so sein. Puh, es konnte nicht anders sein — Doch um für Euer williges Geständniß unsere Milde zu zeigen, soll Euch gestattet sein eine Rede zu halten, aber benehmt Euch weise dabei.

„Angeklagter. Höchstedle, hochwohlgeborne und überaus excellente —

Sternenhaufen der Milchstraße witzig the mob of stars. Der Adel, der höchste Stand, als Gesammtmacht heißt nobility (Aristokratie); der Mob, der niedrigste, in gleicher Lage durch ein glückliches Wortspiel mobility (das wäre Pöbelkratie): benimmt sich nun der Adel in Masse pöbelhaft, so kann man in weiterer Verwechslung für Nobility auch sagen Mobility, und in diesem Sinne gebraucht Arbuthnot hier das Wort.

„Gerichtshof. Nur weiter, Schurke —

„Angeklagter. Ich bin ganz verwirrt, mich vor eine so erlauchte Versammlung der weisesten Häupter der Nation gestellt zu sehen, und als ein Missethäter zu erscheinen, wo ich, obwohl der vorgebrachten Anklage mich schuldig fühlend, dennoch an irgend einem Verbrechen so unschuldig bin, als unwissend hinsichtlich irgend einer gegründeten Anklage. Worin habe ich denn eigentlich gefehlt?

„Gerichtshof. Worin? Du — —, willst Du Ehre, Verstand und Gewalt des Gerichts angreifen? Worin Du gefehlt hast? unvergleichliche Kühnheit, diese Frage, nachdem wir gesagt hatten, Du hast gefehlt! So ein Schurke! Und man kann es sogar logisch beweisen —: Kein Mann wird auf die Anklagebank gesetzt, der nicht schuldig ist; Du bist hier auf die Bank gesetzt: ergo. Wirf ihn wieder in's Loch, Wärter, bis sein Urtheil gefällt ist.[24])

[Schluß der Gerichtsverhandlung.]

„Nun, Herr Händel, diese Behandlung mag Ihnen hart vorkommen. Aber um Ihnen zu beweisen, auf wie schwachen Füßen Ihre Ansprüche stehen wegen Leitung einer Oper, so will ich mit fünfundzwanzig guten Gründen erhärten, daß Sie gar kein Componist sind.

„Zunächst denn, Herr, haben Sie einen Grad erhalten? Puh! ha, ha, ha! Sind Sie ein Doktor, Herr? Aaah! Ein schöner Componist, wahrlich, und kein Graduirter! Die Doktoren Puschpin [Pepusch] und Blau [Greene] lachen über Sie und weigern sich mit Ihnen umzugehen; und mich haben sie versichert, es sei kaum zu sagen, wie viel besser sie componirten, nachdem ihnen das Hütlein aufgesetzt worden.

„Zweitens, weiß ich, Sie haben niemals den Euclid gelesen, und sind ein erklärter Feind all der alten Tonarten, Formeln und hergebrachten Systeme der Musik, und weigern sich diesen Regeln unterthan zu sein oder Ihren Genius dadurch einzwängen zu lassen:

24) Diese Scene ist zugleich eine Verspottung der damaligen Rechtspflege, — ein stehendes Thema jeder Satire zu einer Zeit, wo das englische Gerichtswesen so ungerecht und unwürdig war, wie es jetzt gerecht und fast in jeder Hinsicht vorzüglich ist.

O Du Gothe und Vandale aller richtigen Klangverbindung! Wir könnten ebenso wohl Nachtigallen und Kanarienvögel hinter die Scene bringen und die wilden Naturopern von ihnen aufführen lassen, als zugeben, daß Sie ein Componist sind. Ein geschickter Zimmermann mit Regel und Zollstock wird im Componiren ja weiter kommen, Du vollendete Unregelmäßigkeit!

„Drittens, Herr, habe ich von einigen Ihrer besten Freunde selbst gehört, daß Sie eines Sonntags in einer Landkirche im Psalmensingen schöne Schnitzer gemacht und den Küster und die ganze Versammlung aus dem Ton gebracht haben, zu nicht geringer Bestürzung des Hirten und seiner Heerde; stelle es also kundigen Richtern anheim, ob ein Ignorant im ländlichen Psalmensingen ein Componist von Oratorien sein kann.

„Viertens, so können Sie auch nicht tanzen! Ein Componist, und nicht einmal eine Cheshire-Hornpipe tanzen! unglaublich! Und ich habe es doch [als Lord Flame in Hurlothrumbo] vor einer ebenso zahlreichen als gebildeten Versammlung gezeigt, daß die Schönheit der Composition und die Gewalt des Genius darin liegen, daß man zur selben Zeit singen, tanzen und fideln kann. . .

„Aber mein fünfter Grund, der allein muß genügen Ihre Unfähigkeit zu zeigen; denn Ihren blinden Anhängern möge es hiermit gesagt sein, daß Sie, bei Gott, Musik gemacht haben, wie kein Mensch vor Ihnen gethan hat, und, denke ich, wie es auch Niemandem nach Ihnen wieder in den Kopf kommen wird zu componiren.

„Meine zwanzig übrigen Gründe sind voll so stark wie diese, aber mein Verleger sagt, er kann für zwölf Pence nicht mehr Gründe geben; und diese sind denn für die Verständigen auch schon genügend. Um aber Ihre Sachen so aus- und aufführen zu können, wie Sie gethan haben, beweise ich Ihnen und Ihren Freunden, daß Sie nicht als ein Componist, sondern als ein Zauberer dabei verfahren sind — ja, Herr, als ein Zauberer sage ich, schneiden Sie ein so grimmiges Gesicht wie Sie wollen; und Ihr ganzes Verdienst soll hier in wahren Farben gezeigt werden als nicht in der Tonkunst, sondern in der Schwarzkunst begründet.

„Der religiöse Theil Ihrer Zuhörer mußte aus manchen Anzei-

chen schon lange schließen, daß Sie alle unsere Sinne berückten. Es war kein Buchstabe in Ihren Theaterzetteln, in dem nicht Magie steckte; und wenn irgendwo ein Gequike Ihrer Fiedeln oder das Getute Ihrer Hörner zu hören war, he! wir spitzten gleich die Ohren; und dahin tanzte die ganze Stadt, holter polter, wie der Straßenpöbel hinter einem tollen Stier, schiebend, pressend und quetschend, und glücklich fühlten sich die welche zu Tode gequetscht wurden. Die Todten haben Sie aufstehen lassen, und alle Helden alter und neuer Zeit, von Theseus bis Orlando furioso, haben Sie in Dienst genommen, Ihre Schlachten für Sie auszufechten; Sie können Teufel beschwören und Geister aus der Luft hernieder ziehen, uns zu behexen. So wenn einmal ein anderer Componist [Bononcini] höflich und nett eine geduldige, verlassene, ländliche Prinzessin [Griselda] vorführt uns zu belehren: plötzlich steht da einer Ihrer verdammten Ritter Alexander oder Julius Cäsar, erschreckt höchst unmenschlich die arme Dame so, daß sie alle Fassung verliert, und legt den Componisten mit éinem Schlage platt auf den Rücken. So etwas sollte in einem halbwegs christlichen Lande nicht geduldet werden! Nein, was noch ärger ist und von unsern frommen hochwürdigen Bischöfen wohl beachtet werden sollte, wenn Sie uns einen christlichen Helden vorstellen, einen Rinald oder Amadis, so bringen Sie immer heidnische Hexerei mit hinein; ja, solche Gewalt hatten Sie über uns erlangt, daß, obwohl wir beständig andere Componisten als die ersten Meister der Welt ausriefen, und Ihnen nicht erlauben wollten auch nur einen Takt erträglicher Musik producirt zu haben, wir doch nie die Aufführungen jener großen Meister besuchten, sondern nolens volens man weiß nicht wie in Ihre Häuser gehext wurden; und hätten wir unsere Weiber und Töchter durch Schloß und Riegel vor Ihrer höllischen Gewalt zu bewahren gesucht, sie wären durch Schlüssellöcher und Schornsteine doch zu Ihnen gekommen. Wenn das nicht heißt durch Hexerei getrieben werden, so weiß ich nicht was Hexerei ist. Verlor einmal der Zauber Ihrer Oper durch zu häufige Wiederholung seine Kraft, fort gingen der Teufel und Sie und arbeiteten unter einer andern Maske, und dann kam heraus ein Oratorium oder eine Serenata; und eben wenn unser Verstand anfing sich einigermaßen zu erholen, plötzlich war alles wieder so verrückt wie vorher; und juchhe!

fort ging's wie die Hexen auf Besenstielen zu den nächtlichen Gelagen des Fürsten der Finsterniß. Wenn das nicht grauseliche Hexerei ist — — Und haben Sie nicht noch für diese Saison einen Erzfreund aus Italien geholt, einen Carestino, — sind Sie nicht mit einer notorischen Hexe verbündet, einer Strada, — haben Sie zudem nicht die ganze Familie Negri herüber gebracht als Magier, Sirenen, Teufel und sonstige Diener der Finsterniß, um Ihre schwarzen Absichten in's Werk zu setzen? Damit aber unwissende, wohldenkende Menschen nicht länger von Ihnen besessen werden, oder gar die Musik nur für ein harmloses Vergnügen ansehen, sei ihnen zur Erwägung gegeben, daß von jeher nichts mehr das Hexenwerk gefördert hat, denn Musik. Stets wurde sie in alter und neuer Zeit verwandt bei feierlichen Opfern, Beschwörungen von Teufeln, Aufrufungen der Geister aus der Erde, oder aus der Luft hernieder; ja, Beelzebub selbst macht einen großen Gebrauch davon und ziert seine Nachtfeste beständig mit Opern, Symphonien, Concerten und Madrigalen in der Luft, und er hat, fürchte ich, Ihnen nur zu oft hülfreiche Hand geliehen! Aber das kluge Unternehmen der Oper in Lincoln's-Inn-Fields, hoffe ich, soll jetzt Ihren Zauber brechen; obwohl wahre Musik durch Sie einen Stoß erhalten hat, von welchem sie sich vielleicht niemals erholen wird: und wenn das Gesetz für Verbrennung von Hexen und Beschwörern noch in voller Kraft bestünde, so weiß ich Jemand, den wir bald auf den von seinen Werken gebildeten Scheiterhaufen peitschen wollten, und der hier wie ein Schwan zu seinen eignen Melodien sterben sollte.

„Doch um Sie zu verwunden, wo Sie sich gerade am sichersten fühlen: Ihre Partei giebt mit einem weisen Ansehen Ihrer aller Erstaunen darüber zu erkennen, daß die Lords, so gewichtige Mitglieder der Oberbehörde für Gesetz und Recht, Zeit und Geld verschwenden um éin Opernhaus zum Ruin des andern zu unterhalten, ohne irgend einen vernünftigen Grund dafür zu haben oder anzugeben; und das im jetzigen kritischen Augenblicke, wo ihre Thätigkeit für die schwierige Lage des Landes von unendlichem Nutzen sein könnte. — Herrlich gesprochen, mächtig weise! ja Ihr versteht es! Eben weil Ihre Insolenz einen so unvergleichlichen Grad von Kühnheit erreicht hatte, daß die Nation dadurch mit Ruin bedroht wurde, standen diese

Mächtigen, wie treuen Patrioten geziemt, dagegen auf und wagten Leben und Vermögen, um uns zu retten.

„Vielleicht gefällt Ihnen zu fragen: ‘Wie konnte das alles bewirkt werden durch ein so unschuldiges Vergnügen wie eine Oper ist?’ Wie, Du Esel! wodurch konnte es wohl leichter bewirkt werden, als eben durch die Oper? durch diese Quelle von Ausgaben, Luxus, Faulheit, Ueppigkeit und Entnervung und dergleichen, durch eine verdammte Sippschaft von italienischen Quikern und Fiedlern? Auch gab es kein anderes Mittel, Ihre Oper zu ruiniren, als die Eröffnung einer andern Quelle von Ausgaben, Luxus, Faulheit, Ueppigkeit und Entnervung und dergleichen; und sehr weise war das auch, wissen Sie, damit nicht der ganze Plunder einer reichen Nation Ihnen allein zufalle, sondern einige unserer durch Klugheit und Patriotismus ausgezeichnetsten Männer auch etwas davon erhielten. Denn da éine Oper schon für so sehr lästig gehalten wurde und so vielen Anlaß bot zu gerechten Klagen, so gab es keinen besseren Weg, uns ihren Druck und unsere Mißgriffe empfinden zu lassen, als indem man noch eine zweite daneben errichtete.

„Auch sind es diese Männer nicht allein, welche Sie zu verschlingen trachten; die ganze musikalische Welt ist gegen Sie verbündet. Der König von Arragonien schwört, Ihnen fehle das Sanfte; Signor Porpoise findet Sie ungenügend im Rauhen; Herr Honeycomb [Holcombe] versichert, daß er mit Ihren Arien nichts zu machen wisse und daß dieses Zeug allein für die Kehle eines Carestino und einer Strada gut genug sein möge; Herr Gaynote meint, Sie producirten nichts Zärtliches, nämlich so etwas um die Damen zu fangen; Dr. Pepusch sagt, Sie seien kein Mathematiker; und Dr. Blau behauptet rundweg in allen Gesellschaften, daß Ihnen Geist und Erfindung gänzlich fehle. Ja, ich kann einen italienischen Edelmann von anerkanntem Musikverständniß namhaft machen, welcher mich versicherte, daß Sie nicht mehr von der Harmonie verstehen, als er vom Glückspiel. Es ist wahr, nach seinem Betragen seit kurzem muß man ihn zu den Unsern zählen; doch das thut er nur so zu seinem Vergnügen; denn um seine Unparteilichkeit zu zeigen, hat er sich oft herbei gelassen, Ihnen Winke zu Ihrem Vortheil zu geben. Hat er Sie doch sogar einmal bei Little Pontack's neben der St. Martins-

kirche zum Essen eingeladen und Ihnen dabei ein Project mitgetheilt, welches von unendlichem Nutzen für Sie hätte werden können; aber obwohl er nichts dafür verlangte, als die Bezahlung seines Mittagstisches und einen Platz auf Ihrer Gallerie, so haben Sie den Plan in Ihrer Einfalt und Ihrem trotzigen Dünkel dennoch verworfen. Und jene unermüdliche Gesellschaft [die Akademie für alte Musik], die Tapper nach der antiken Musik und Summer von Madrigalen, diese werden schon ohnmächtig vom bloßen Anblick moderner Stücke, besonders von Ihrer Composition, ausgenommen die Sätze ihres verehrungswürdigen Präsidenten [Pepusch], dessen Werke mit der regelrechten Gravität der Alten eine so erstaunliche Aehnlichkeit haben, daß, wenn man sie mit Spinnweb umzöge und mit Staub puderte, die philharmonischen Spinnen auf ihnen und in ihnen wohnen könnten bis in alle Ewigkeit.

„Aber wenn diese Beweisführungen Sie noch nicht zum Stillschweigen bringen, so schlage ich Sie in Ihrer eignen Weise, nämlich mit einer — Cantate, deren Worte ich aus dem italienischen Original des unvergleichlichen dramatischen Poeten Rowley Powley [Paoli Rolli] in unsern Geschmack übersetzt habe: ‘Das triumphirende Lincoln's-Inn-Fields. Eine Cantate zu der Melodie: Willkommen, Johanna Saunderson. Recitativ: Willkommen, süßer Porpora, an Britannia's Küste, Ariadne ist jetzt —’ u. s. w. So sehen Sie, daß es uns weder an Worten noch an Musik gebricht; und bevor noch diese Saison zu Ende geht, werden wir ein Oratorium aufsetzen, da sollen Ihnen die Haare zu Berge stehen; und entschlossen bin Ich (wenn's kein anderer thun will), auf meine Kosten Bücher und Meister der Schwarzkunst herbei zu schaffen, und dann wollen wir Beschwörer gegen Beschwörer und Teufel gegen Teufel mit Ihnen spielen, bis zum Ende des Kapitels.

— „Doch nun, Herr Händel, nachdem ich Ihnen einen Gesang gesungen habe, erlauben Sie mir Ihnen auch noch eine Geschichte zu erzählen. Sie müssen denn wissen, daß ich einmal nach der Welt im Monde [England] reiste; wie ich dahin kam, thut nichts zur Sache. Meine Profession und meine Fähigkeit wurde bald bekannt, da es unmöglich ist, daß ein außerordentliches Genie der Spürkraft dieses Volkes verborgen bleibt, besonders in der Tonkunst, von welcher sie

sich einbilden die größten Liebhaber und Kenner zu sein; aber unter uns gesagt (doch halten Sie das sorgfältig geheim), bei den meisten Bewohnern des Mondlandes sind die Ohren so weit nach unten placirt, daß sie häufig darauf sitzen.

„Jedoch die glänzenden Strahlen meines Talentes verschafften mir sofort die Gnade des Hofes und der Großen des Reichs, die alle von der Neuheit und Vorzüglichkeit meiner Compositionen entzückt waren, in Folge dessen ich zum Hauptcomponisten ihrer Opern ernannt wurde. Und eine gleiche Stellung würde ich in ihren Hofcapellen und öffentlichen Kirchen eingenommen haben, wenn die Gesetze des Landes mich als Fremden nicht davon ausgeschlossen hätten. Doch bei allen feierlichen Gelegenheiten waren sie genöthigt ihre religiöse Musik von mir zu beziehen, obschon sämmtliche Musik für den gewöhnlichen Kirchendienst von Klotzköpfen geschrieben und aufgeführt wurde, die Eingeborne waren; denn auf Grund verschiedener Gesetze beanspruchen sie ein Erbrecht, die Stellen in ihren Tempeln nur mit den Thoren ihres eignen Landes zu besetzen. Weil aber Leute von Geschmack in der Veranstaltung irgend eines Vergnügens gewöhnlich viel genauer und gewissenhafter zu sein pflegen, als Leute vom Kirchenwesen, so waren jene für ihre Opern auch keineswegs mit derselben eingebornen Musik zufrieden, sondern suchten sich für eine erstaunliche Summe Geldes Sänger und Spieler von dem Königreiche auf der Sonne [Italien] und von verschiedenen andern Ländern auf den Firsternen zu verschaffen.

„Eminentes Verdienst in irgend einer Sache ruft den Neid hervor. In der That, meine Erfolge verschafften mir manchen Rivalen; die Mondkälber (denen nichts mehr zuwider ist, als durch irgend einen Gegenstand zu lange ergötzt zu werden, und die nur wegen ihrer Unbeständigkeit bemerkenswerth sind) machten Projecte für diese und bildeten Parteien gegen mich, immer so, daß es mehr aus Haß gegen mich, als aus Liebe zu meinen Gegnern geschah. Aber die Compositionen dieser Rivalen fielen so verächtlich aus, daß, wenn wir stritten, immer der Tag mein war; meine Feinde sahen das, erkannten mir den Preis zu, aber blieben meine Feinde.

„So schaltete ich mehrere Jahre lang fast absolut im Reiche der Musik, beinah ungestört, abgerechnet die Bewegungen einiger Unzu=

friedenen aus einem andern Feldlager [die Bettler-Opern], welche entweder die gänzliche Zerstörung der Tonkunst wünschten, oder völlig von Spleen und politischem Parteiwesen besessen waren, und überhaupt nicht wußten was sie wollten. Ich war außerordentlich beliebt bei Hofe, die Mitglieder der königl. Familie, allen Künsten und Wissenschaften hold, waren nicht nur Liebhaber, sondern auch vollkommne Kenner der Musik, ganz besonders die herrliche Prinzessin Urania [Anna], welche meine Schülerin war und solche Fortschritte machte, daß es mir fast wunderbar vorkam; denn aus bloßem Vergnügen erreichte sie einen Grad von Kunstfertigkeit, welcher sonst nur hochbegabten Künstlern erlangbar ist. Diese Gunst machte nichts besser, sondern erwarb mir vielmehr neue Feinde; und die ganze Heerschaar derselben von feinen Herren und Damen (völlig ungehalten, daß ich ihnen keine Musik gab, in der sie Fehler finden konnten) verbündete sich endlich zur Aufrichtung einer besonderen Oper, wo sie so viele schlechte Musik hören könnten, als ihr Herz sich nur wünschte. Sie beriefen Componisten, welche sich niemals im Mondlande durften blicken lassen, als jetzt unter ihrem Banner; warben abgenutzte Sänger an mit einem alten, notorisch habsüchtigen Gelderino [Senesino] an ihrer Spitze; brachten auch eine große Subscription zu Stande, in welche sie durch allerlei schlechte Mittel die jungen Menschen ihrer Bekanntschaft hinein zu ziehen wußten. Die heftigsten unter ihnen und ihre Parteiführer waren der Herzog von Buffalo, der Herzog von Trinkalo, der Marquis Besitzlos, Graf Verschwender, Graf Dickkopf, Baron v. Tollhund und der Chevalier Plattschnauz. Gingen sie doch so weit, zu verstehen zu geben, daß sie Unterstützungen empfingen von des Königs ältestem Sohne [dem Prinzen v. Wales], der sie doch nur zum besten hatte.

„Ich hatte dazumal eine überaus vorzügliche Gesellschaft von Sängern, besonders Angelo Carrioli [Carestini] und Cöleste Vocale [Strada], über deren musikalische Bildung, Kunsturtheil und wundervollen Vortrag alle Unparteiischen erstaunt waren. Meine Opponenten mußten zu den unwürdigsten Mitteln greifen, um sich zu halten und mir zu schaden; nicht nur entführten sie mir einen tüchtigen Sänger, sondern ruinirten mir auch durch schändliche Ränke an dem ersten Abend einer neuen Oper zwei vorzügliche Monstra, die schon

seit längerer Zeit für die Bühne abgerichtet waren; glücklicherweise hatte ich noch mehr derartige Ungeheuer in einer andern Höhle, wenn gleich nicht so geschickte.[25])

„Sie eröffneten ihre musikalischen Farcen das erste Mal vor einer zahlreichen Versammlung, die die Neugierde dahin getrieben hatte; ihr Succeß bestand in einem gefüllten Hause diesen einen Abend, aber Applaus war niemals. Das Publikum verließ sie plötzlich, und sie suchten es durch die schimpflichsten Mittel wieder zu erlangen. Eine zeitlang spielte ich ganz gelinde mit diesen Gründlingen und hielt bei ihren mitleidswürdigen Anstrengungen meinen Kopf gut über Wasser. Doch dann kam ich über sie mit einer neuen Oper von meiner Composition [Ariadne], welche mir Gewinn und der Stadt Vergnügen brachte; die Schwäche der Gegner lag nun jedermann vor Augen, sie waren geschlagen und ich triumphirte.

„Ich hätte von jetzt an ungestört das ganze Reich der Harmonie auf dem Monde regieren können.... Aber empört über die unwürdige Behandlung, welche mir von Menschen zu Theil wurde, für die ich zwanzig Jahre lang unablässig gearbeitet, die ich so lange mit meinen Kunstwerken geehrt und vergnügt hatte, entschloß ich mich das Land zu verlassen. Demnach, sobald mein Contrakt [mit Heidegger] für die laufende Saison [1733—34] zu Ende war, miethete ich ein großes Luftschiff und ging mit meinen Hauptsängern und Instrumentisten nach dem Königreich auf der Sonne zurück, wo ich der höchsten Gunst genoß, nicht gedrückt durch die Großen, noch belästigt durch ohnmächtige Angriffe eifersüchtiger Kunstgenossen. Dort verweilte ich mehrere Jahre, geehrt und geliebt, beladen mit Ruhm und Reichthum. Doch die angeborne Liebe zu meinem Heimathslande [Deutschland] konnte durch all dieses nicht gemindert werden; und hier jetzt glücklich wieder angelangt, hoffe ich den Rest meiner Tage in einer Geistesheiterkeit zu verleben, von welcher meine geistlosen Gegner keinen Begriff haben werden.

„Nun, Herr Händel, was denken Sie von meiner Geschichte? oder wie gefällt Ihnen meine Reise nach dem Monde? — Wenn Sie

25) Wie der hier angedeutete gemeine Streich ausgeführt worden, ist nirgends weiter erzählt.

in diesem kurzen Abriß von einem Theile meines Lebens einiges finden sollten, was Ihnen für Ihr künftiges Benehmen zur Richtschnur dienen könnte, so werden Sie durch Beobachtung desselben mich zu Ihrem Freunde machen und sich als einen weisen Mann zeigen.

„Um aber auf den Gegenstand der ersten Hälfte meines Briefes zurück zu kommen, so meine ich es sehr klar gezeigt zu haben, daß Sie äußerst im Unrecht sind, oder sonst jemand anders; und darin sind wohl alle einig, selbst die hitzigsten Parteigänger beider Seiten, daß es zur wahren Unterhaltung des Hofes und der vornehmen Welt durchaus nothwendig ist, Mittel zu ersinnen, wodurch Eins von den beiden Opernhäusern hell in die Luft gesprengt wird mit allem was darin ist.

„Da Sie einige Ursache haben, diesen Vorschlag zu fürchten, so können Sie sich wenigstens nicht mit Unwissenheit entschuldigen, oder daß Sie nicht rechtzeitig gewarnt sind von,

Wundervoller Herr!

Von meiner Wohnung in Moorfelds-Palast, 12. Februar 1733 [1734].

Ihrem, wie Sie es verdienen, Hurlothrumbo Johnson.“ 26)

Aus dem ganzen Briefe geht deutlich hervor, daß er völlig unabhängig von Händel entstand. Besonders ist der Schluß ein treuer Spiegel der Gesinnungsart Arbuthnot's, aber Händel'scher Weise durchaus unähnlich. Händel wußte, daß der Genius der Kunst seinen Erwählten nur dann das höchste Gelingen sichert, wenn sie in aller Mühsal ausharren; der humoristische, gutherzige Arbuthnot wußte das nicht, er war nie im Feuer gewesen. Nicht der hochgebildete Kunstfreund, sondern der große Künstler war in diesem Falle der erfahrenere. Händel hatte sich, wie kein anderer, gesonnt in der musikalischen Fülle und Schönheit Italiens, aber zu einer Zeit wo diese

26) »*Harmony in an Uproar:* a Letter to F-d-k H-d-l, Esq., M-r of the O-a H-e in the Hay-Market, from Hurlothrumbo Johnson, Esq; Composer Extraordinary to all the Theatres in G-t B-t-n, excepting that of the Hay-Market. In which the rights and merits of both O-s are properly consider'd.« Arbuthnot, Miscell. Works II, 18—42. Als erschienen angezeigt am 18. März '34; s. unten S. 362, Note 34.

seiner eignen Jugend noch verwandt war; nachdem jenes bedeutende, wenn auch nicht zum Höchsten aufstrebende Kunstleben zu Anfang des Jahrhunderts sich zu dem nüchternen Kirchensatze Marcello's und der leeren tändelnden Opern-Bravourmusik der Neuneapolitaner abgeklärt hatte, wäre ihm der Besuch der Ottoboni'schen Akademie eine Plage, Ruspoli's Kunsthalle ein Gefängniß gewesen. Dagegen hatte in England die bessere Tonkunst bereits so tiefe Wurzeln gefaßt, daß der knabenhafte Uebermuth eines rohen und leichtfertigen Adels sie wohl zerzausen, ihre Zweige im Sturm zur Erde beugen, aber sie nicht mehr von Grund aus zerstören konnte. Ist doch dieses erbitterte Widerstreben im letzten Grunde nur ein Beweis von der ungeheuren, das innerste Leben der Zeit bewegenden Macht, über welche die Musik hier gebot; und man muß nicht meinen, daß die musikalische Tollhitze des damaligen England das Aufkommen und Durchdringen Händel'scher Tonwerke ebenso sehr, oder gar noch mehr erschwerte, als es die Gleichgültigkeit des jetzigen England gethan haben würde.

Arbuthnot's Rath, nach Italien zu gehen, war zwar zunächst nur eine Verspottung der Weisheit, die Hurlothrumbo bei dem Mißgeschicke Bononcini's kundgab (s. S. 300), doch traf hier seine eigne Ansicht von dem Maaße des Guten, welches seine Landsleute in Masse zu verstehen und aufzunehmen fähig seien, mit der des Hurlothrumbo wunderlich zusammen. Diese Streitschrift war der letzte Liebesdienst, welchen er seinem Freunde Händel erzeigte, denn er starb schon im folgenden Jahre, und damit schloß sich auch für den Musiker der glänzende Kreis künstlerischer und geistreicher Menschen, welche sich in den letzten Jahren namentlich an der Tafel des Herzogs von Queensberry versammelten.[27]) Arbuthnot war selber Musiker und

27) »Mrs. Skaites, an ancient maiden lady, was the Duchess's [v. Queensberry] companion, and occupied a house in Park-street, which looked over the then Duke of Glocester's garden. I have often heard these venerable members of their graces' household speak of the memorable evening coteries, which met at the duke's, when Pope, Handel, Swift, Gay, Prior, Dr. Arbuthnot, Kent, Jarvas the painter, and other distinguishing professional men, were guests at the table.« Memoirs of Henry Angelo, with Memoirs of his late father and friends. (London, 1828. 8. 2 vols.) I, 21–22.

versuchte sich in früheren Jahren sogar im Kirchensatze; aber Händel's Erscheinung verleidete ihm das Componiren, um ihn durch Kunstgenuß hundertfach zu entschädigen. Sein Wohlwollen dehnte er auf alles aus, was mit Händel nah und fern zusammen hing. So erzählen die Familiennachrichten von dem jungen Schmidt: „Es war ein großes Glück für Schmidt, daß er mit Dr. Arbuthnot bekannt wurde, welcher sich gegen ihn wie ein Vater benahm und durch Rath und That zur Erhaltung seines Lebens beitrug. Achtzehn Jahre alt [um 1730], hatte er durch beständiges Studiren seine Gesundheit so sehr geschwächt, daß Dr. Mead ihn für schwindsüchtig erklärte. Arbuthnot war der Meinung, Ruhe und Veränderung der Luft könne ihn vielleicht noch wieder herstellen; und da er ein Haus in Highgate besaß, lud er ihn ein, dort in gesunder Lage den Sommer zuzubringen. Der Doktor sagte ihm, er werde sicherlich ein Opfer seines Fleißes werden, wenn er sich nicht schone; und obwohl er ihm ein Pferd lieh, erlaubte er ihm doch nicht nach London zu reiten, damit er nicht wieder in die Arbeitswuth gerathe. Durch diese gütige Fürsorge erstarkte seine Gesundheit bald soweit, daß er im Stande war, seine musikalische Profession fortzusetzen. So machte der Arzt auch hier Pope's Lobspruch wahr, er verstehe seine Wissenschaft aber nicht das Geldmachen (he knows his art, but not his trade). Bei Dr. Arbuthnot sah Schmidt häufig Swift, Pope, Gay und Congreve, eine vortreffliche Gesellschaft zur Bildung eines jungen Mannes. Er bemerkte, daß sie niemals sich darauf spitzten, weise Sentenzen und Witze zuwege zu bringen, sondern die Unterhaltung über allgemein anziehende Gegenstände verbreiteten, wobei Geist und Wissenschaft sich ohne Prunksucht zeigen konnten.“[28]).

Seit der Herausgabe des Sendschreibens von Hurlothrumbo verschlimmerten sich Händel's Umstände mit jedem Tage; es scheint, daß die bittere Satire die Junkerpartei zur äußersten Kraftanstrengung reizte. Farinelli kam in's Land, und der Schwindel mit ihm war in vollem Gange, als Arbuthnot nach langer Krankheit am

28) Anecdotes of Handel and Smith, p. 39—40. Congreve starb anfangs 1729, Swift war seit 1728 nicht in England; diese beiden kann Schmidt um 1730 also nicht bei Arbuthnot gesehen haben.

27. Februar 1735 verschied.[29]) Er starb, schreibt Pulteney an Swift, des Lebens satt und müde, die Bosheit der Menschen betrauernd. John Barber, Rathsherr der Londoner Altstadt und Mitstreiter Pulteney's, äußert gegen Swift: „Unser Freund der Doktor, fürchte ich, hat sich nicht so in Acht genommen, wie er hätte sollen. Man sagt mir, er war ein großer Epikuräer und verweigerte sich nichts. Möglich, daß er das Spiel nicht der Lichter werth hielt.“[30]) Aber Barber würde dies schwerlich erwähnt haben, wenn er als Kraftsmannianer und Jakobit sich nicht durch Arbuthnot's letzte Schrift verwundet gefühlt hätte. Uebrigens liegt die Annahme sehr nahe, daß der Lieblingsarzt der Königin Anna in gastronomischer Beziehung Händel's Lehrmeister war. Ein sorgloser leichtlebiger Sinn und eine gewisse Geringschätzung des menschlichen Geschlechts war ihm eigen. Schon im Jahre 1714 hatte er das, was er „seine Theorie der menschlichen Tugend“ nannte, ziemlich vollständig ausgebildet; edel spricht er diese in seinem letzten Briefe an Swift also aus: „Den Weg der Tugend und Ehre zu verlassen, dieser Welt wegen, das ist diese Welt nicht werth.“[31]) Er sah nur einzelne Gute in dem großen verkommenen und fast unverbesserlichen Ganzen, und Freundschaft war ihm der einzige Schutz vor dem selbstsüchtigen Ungeheuer, Mensch genannt. Seinen Freunden blieb er auch unvergeßlich. Erasmus Lewis, ebenfalls ein Freund aus den Tagen der Königin Anna, schrieb noch 1737 an Swift: „Ich beklage den Verlust von Dr. Arbuthnot jede Stunde des Tages; er war das beste Geschöpf das jemals athmete, und das liebenswürdigste.“[32]) Als Schriftsteller kommt er Swift's Weise näher als irgend ein anderer. Pope's poetische „Epistel an Dr. Arbuthnot“, 1734 erschienen, ist ein herrlicher Erguß innigster Geistesgemeinschaft, und ein bleibendes Ehrendenkmal für beide. Als Bewunderer und feiner Kenner der Tonkunst hatte Arbuthnot unter den Zeitgenossen kaum seines gleichen; und er war, seit ihm

29) »Feb. 27 died at his house in Corkstreet, Burlington Gardens, after a very long illness, *Dr. Arbuthnot*, Physician to his [? her] late Majesty.« The Bee 1735, VIII, 532.

30) Barber an Swift, 22. April '35. In Swift's Briefwechsel.

31) Arbuthnot an Swift, 4. Oct. '34. In Swift's Briefwechsel.

32) Lewis an Swift, 30. Juni '37. In Swift's Briefwechsel.

Händel nahe trat, ein unbarmherziger Spötter aller musikalischen Erzeugnisse seiner Landsleute, aller vierschrötigen Alterthümlichkeit, aller regelrechten Pedanterie, und aller Flachheit und schalen Kunstwütherei des neueren Italien. Das „Händel über alles" hatte er sich in enthusiastischer Uebertreibung zu einem „Händel und nichts weiter" ausgebildet.

Zu der königl. Vermählungsfeier führte Händel am 13. März die Serenata „Parnasso in Festa" auf, worüber schon oben S. 319 berichtet wurde. Fast wichtiger als die Hochzeitsmusik ist uns hier die Hochzeit selber und was an Hofgeschichten daran hängt. Prinzessin Anna, ihren Geschwistern an Geist, Charakter und Kenntnissen überlegen, war der Stolz ihrer Eltern; jedermann hielt sie des größten Thrones würdig, aber als sie heranwuchs, zeigte sich bald, daß in dieser Hinsicht nur wenig für sie zu hoffen war. Im Sommer 1733, als eine Aussöhnung zwischen den verschwägerten englischen und preußischen Höfen stattfand, hoffte man eine Wechselheirath werde zu Stande kommen zwischen Friedrich (dem Großen) und Anna, und zwischen dem Prinzen von Wales und der ältesten preußischen Prinzessin, der späteren Gräfin von Baireuth; doch die Beschränktheit und Charakterlosigkeit der Väter und die Intriguen östreichischer und französischer Diplomaten vereitelten einen Plan, dessen Ausführung auch für Händel's Leben von bedeutenden Folgen gewesen wäre. Darauf war zur Zeit in ganz Europa kein heirathsfähiger protestantischer Fürst, als der Prinz von Oranien, ein kleiner Souverän von abschreckendem Aeußern, dessen Jahreseinnahme nach Abzug der Schulden £ 12,000 betrug. „Es war also hier" — sagt Lord Hervey, der vertraute Kammerherr der Königin, dessen Denkwürdigkeiten eine fast unanständig rücksichtslose Erzählung dieser Vorgänge enthalten — „für die Prinzessin nur die Wahl, ob sie diesem Stück Mißgestalt aus Holland angetraut werden, oder als eine im königl. Kloster zu St. James eingemauerte alte Jungfer sterben wollte." Eine große Schönheit war sie freilich auch nicht; sie war schon damals, gleich ihrer Mutter, ein gut Theil zu stark, auch hatten die Blattern auf ihrem sonst ausdrucksvollen und edlen Gesichte einige Spuren zurück gelassen; aber sie war geistreich, herzensgut, sehr gebildet und in ihrem Benehmen prunklos einfach. Heirathen wollte

sie allerdings, wie sie ihrem Vater sagte, unter allen Umständen; denn sie hegte die hochfliegende Hoffnung, der Streit ihres Bruders mit den Eltern werde sich bis zu seiner Ausschließung von der Thronfolge steigern und dadurch ihr oder ihren Nachkommen den englischen Thron sichern; und éinen Tag Königin von England sein zu können, erklärte sie (ganz im Geiste ihrer Mutter und ihrer berühmten Urgroßmutter) der Dahingabe ihres ganzen übrigen Lebens werth. Als der Prinz zum Herbst '33 nach England herüber gekommen und, von vielen Gaffern umgeben, vom Hofe aber mit kaum gewöhnlicher Höflichkeit empfangen, in Somerset-House abgestiegen war, wurde Lord Hervey mit Complimenten zu ihm gesandt. Bei seiner Zurückkunft rief ihn die Königin sofort in ihre Gemächer —: „Nun, Hervey, auf was für eine Art von Unthier (what sort of hideous animal) muß ich mich denn da gefaßt machen?" — 'O, Majestät, es ist gar so schlimm nicht, wie ich's mir vorgestellt hatte; zwar ist er kein Adonis, nichts weniger als das, sein Körper ist so schlecht wie möglich, aber sein Ansehen ist keineswegs unangenehm und seine Kleidung ist nobel. Ich denke aber, unsre Prinzeß muß doch bei der Geschichte nicht wenig in Aengsten sein.' — „O, da sind Sie sehr auf dem Holzwege; sie sitzt auf ihrem Zimmer am Clavier und hat Opernvolk [Händel und Strada wahrscheinlich] bei sich, und ist diesen Nachmittag so ruhig wie ich sie nur jemals zuvor gesehen habe." So benahm sie sich zu Aller Erstaunen auch fernerhin. Der Prinz wird krank, die Trauung, zuerst auf den Krönungstag des Königs, den 11. October, dann auf den Geburtstag der Prinzessin, den 22. October, gesetzt, muß auf Monate hinaus geschoben werden, ihr Bräutigam wird vom Hofe vernachlässigt: sie zeigt überall denselben Gleichmuth, dasselbe Gesicht, sie, die sonst von allem Neuen in Bewegung gesetzt wurde und der eigentlich nichts gleichgültig sein konnte.

Endlich am 14. März '34 war die Hochzeit. Der König ließ sich den Pomp etwas kosten; hätte ihm sein Kind am Herzen gelegen, sagt Hervey, so würde er ihr dies lieber zur Aussteuer gegeben haben. Ueber das öffentliche Zubettegehen der Neuvermählten setzte die Königin sodann ihre erbaulichen Betrachtungen fort, und auch die Schwestern der Prinzessin sprachen mit Schrecken von dem Monstrum; aber Anna selbst behandelte den Gemahl mit zartester Aufmerksamkeit. Ihr Bru-

der, der Prinz von Wales, benutzte die Heirath zu neuen Feindseligkeiten gegen sie; er war schon darüber ungehalten, daß sie, doch erst zwei Jahre nach ihm geboren, schon vor ihm heirathen dürfe, und sprach darüber gegen jeden der es hören mochte. Hervey erzählt weiter: „Eine andere und ebenso gerechte Ursache seiner Feindschaft war die, daß sie Händel begünstigte, einen deutschen Musiker und Componisten (der ihr Singmeister gewesen war und jetzt als Impressario eine der Opern leitete), gegen welchen verschiedene vom Adel, die ihm bösgesinnt waren, eine andere Person [Senesino] aufgestellt hatten, um ihn zu ruiniren; oder, um mich richtiger und genauer auszudrücken, der Prinz setzte sich beim Beginn der Feindschaft mit seiner Schwester selbst an die Spitze der andern Oper, um seine Schwester zu ärgern, deren Stolz und Leidenschaften ebenso stark waren als die seinigen (nur daß sein Verstand gegen den ihrigen um so viel schwächer war), und die so wenig Widerspruch ertragen konnte, als ihr Vater. Was ich hier erzähle, mag als kindische Kleinigkeit erscheinen; aber wenn auch die Ursache eine solche Kleinigkeit war, die Wirkungen davon waren keine Kleinigkeiten mehr. Der König und die Königin nahmen es mit diesem Gegenstande so ernst, wie ihr Sohn und ihre Tochter, obwohl sie die Klugheit hatten es zu verbergen, oder sich wenigstens bemühten es etwas mehr zu verbergen, als ihre Kinder. Sie waren beide Händelianer und saßen beständig frierend in seiner leeren Haymarket-Oper, während der Prinz mit allen Häuptern des Adels ebenso beständig zu jener nach Lincoln's-Inn-Fields hinzog. Der Handel wurde so ernsthaft, wie jener der Grünen und Blauen unter Justinian zu Constantinopel; ein Anti-Händelianer wurde geradezu als ein Anti-Königlicher (anti-courtier) angesehen; und im Parlament gegen den Hof stimmen war kaum gefährlicher oder eine unverzeihlichere Sünde, als gegen Händel sprechen oder die Lincoln's-Inn-Fields-Oper besuchen. Die Kronprinzessin sagte, sie werde wohl in kurzem erleben, daß das halbe Haus der Lords, mit Staatskleidern und Kronen angethan, in ihrem Opernorchester spiele. Und der König — obwohl er erklärte, er nehme in dieser Angelegenheit keine weitere Partei, als daß er jährlich £ 1000 für Händel's Oper subscribire — fügte oft hinzu, daß er es nicht als eine für vornehme Leute sehr ehrenhafte Beschäftigung anse-

hen könne, sich an die Spitze einer Partei von Musikanten (fiddlers) zu stellen; noch den Ruin eines armen Menschen für einen so edlen und gutherzigen Zweck, daß den Unternehmern daraus viel Ehre erwachsen werde; sondern daß er dafür halte, sie hätten um so mehr Ursache sich dessen zu schämen, je mehr ihnen ihr Vorhaben gelingen sollte. Die Kronprinzessin zankte mit dem Hofmarschall, weil er auch bei dieser Gelegenheit wieder seine gewöhnliche laxe Neutralität beobachtete; und von Lord Delaware, einem der Hauptanführer gegen Händel, sprach sie mit solcher Heftigkeit, als ob er an der Spitze jener holländischen Partei gestanden hätte, welche damals nicht zugeben wollte, daß ihr Gemahl Statthalter der Niederlande wurde." Der Hofmarschall nämlich, welchem herkömmlich das Recht zustand, den Schauspiel- und Opernhäusern Concessionen zu ertheilen und zu entziehen, sollte nach der Meinung der Prinzessin von seinem Rechte hier Gebrauch machen und nicht die Errichtung einer zweiten italienischen Oper dulden, wo bisher die éine Gesellschaft nur mit Mühe bestanden hatte. Weil zudem die gehässigsten persönlichen Zwecke jedem als die eigentliche Triebfeder dieser neuen Unternehmung bekannt waren, so konnte ein Verbot niemals gerechtfertigter erscheinen, als in diesem Falle. Aber der Herzog von Grafton war nicht der Mann, seine adligen Freunde mit dem Maaße bürgerlicher Gerechtigkeit zu messen, und wir wollen einer solchen Erledigung, so einfach gerecht sie auch gewesen wäre, doch hier in Händel's Falle nicht weiter das Wort reden. Bürgerliche Gerechtigkeit ist für Alle, das heißt für gewöhnliche Leute oder für alles was den gewöhnlichen Weg einhält; was darüber hinaus geht, muß sein Recht und seine Befriedigung in sich haben, und muß bereit sein von dem Treiben der gewöhnlichen Menschen Unterdrückung zu leiden. Was Andern als ihr Recht gewährt wird, fällt ihm nur zu Zeiten als Gnade zu; er muß sich mit Verehrung und Ungerechtigkeit begnügen. Der Große muß leiden: dies ist so förderlich für seine unsterblichen Hervorbringungen und so heilsam für die Besserung des großen Ganzen, daß Trägheit, Haß und Neid der beschränkten Menge, indem sie einem überragenden Geiste die gewöhnliche Straßengerechtigkeit versagen, wider Willen die Vorsehung spielen.

Am 22. April reiste das neue Paar nach Holland ab, und da-

durch wurde es in der wunderlichen Königsfamilie zu St. James etwas ruhiger. „Niemals gab es einen melancholischeren Abschied, als zwischen der Prinzessin und all den Ihrigen, — den Bruder ausgenommen, der überhaupt keinen Abschied von ihr nahm und den Prinzen von Oranien ersuchte, ihr zu sagen, er unterlasse solches nur, weil er fürchte sie würde zu sehr dadurch bewegt werden. Ihr Vater gab ihr tausend Küsse und ein Schauer von Thränen, aber keine einzige Guinee. Ihre Mutter hörte niemals auf zu jammern drei Tage lang; aber nach drei Wochen (die Posttage ausgenommen) schien Ihre Königl. Hoheit so gründlich vergessen zu sein, als wenn sie schon drei Jahre begraben gewesen wäre."[33])

Händel's Verhältniß zu dem englischen Hofe erscheint nach diesen Mittheilungen in einem ganz neuen Lichte. Hofgunst war damals ein gefährliches Geschenk, wo der Hof selber so außerordentlich unbeliebt war, daß man jede Gelegenheit ergriff ihm solches zu beweisen. Nur wenn man alle diese Umstände zusammen rechnet, erklärt sich ein volles Haus bei einer leeren Oper, und ein leeres bei der reichsten und schönsten Musik die damals in irgend einem Theater zu hören war. Bis zu der Zeit, wo Arbuthnot schrieb, erfreute sich übrigens Händel's Oper eines recht guten Besuches; und hätte die Vermählung nach anfänglicher Bestimmung fünf Monate früher stattgefunden, so würde der Zank der königl. Geschwister von selber aufgehört und damit die Musik Raum gefunden haben sich ruhiger zu entfalten und wenigstens eher zu erfahren, auf wie viele vorurtheilslose Besucher sie überhaupt noch rechnen durfte. Die Bewunderung, welche Carestini erregte, war so allgemein, daß sogar die Pamphletisten dadurch in Bewegung gesetzt wurden[34]); Senesino konnte sich selbst unter den jetzigen günstigen Umständen nicht mehr gegen ihn behaupten.

Händel wollte seinen Zuhörern in dieser Saison noch etwas

---

33) Hervey, Memoirs I, 233—34. 273—75. 313—15. 327.

34) »This day is published (price one Shilling): An Epistle from the platonic Madam B—ier to the celebrated Signor Car[est]ino. Printed for R. Smith in the Strand. Where may be had: Harmony in an Uproar . . . [Arbuthnot's Pamphlet] . . . properly considered. Price 1 s.« Daily Journal v. 18. März '34.

Neues bieten; und da er nicht in der Verfassung war, eine ganz neue Oper schreiben zu können, machte er sich an die Umarbeitung seines Pastor Fido vom Jahre 1712.

Pastor Fido. 1734.

Das Werk wurde jetzt am 18. Mai '34 zuerst gegeben. Die Ankündigungen verheißen Chöre und einen besonders schönen scenischen Aufschmuck: »intermixed with Chorus's; the Scenery after a particular manner.« Es fanden noch in diesem Jahrlaufe vierzehn Aufführungen desselben statt. Die neuen Zusätze halten dem aus dem einfachen Pastoral von 1712 Entlehnten ungefähr die Waage, und das Ganze ist eine reiche, anziehende theatralische Musik, obwohl keine solche, die uns Gelegenheit gäbe zu Bemerkungen, welche andere Werke Händel's aus dieser Zeit nicht ebenso gut oder besser darböten; eine früher (I, 379) in Aussicht gestellte eingehende Analyse der Oper würde daher hier, wo uns die Masse des nothwendig zu Besprechenden fast erdrückt, nur den Raum beschränken.[35])

Prinzessin Anna setzte in Holland (Friesland) ihre englische Weise ziemlich ungestört fort. „Sie führte ein einsames Leben mit Musik und Büchern, und fand für das Verlassen Englands keinen andern Trost, als die Aussicht bald dahin zurück zu kehren."[36]) Solches war ihr schon nach zehn Wochen gestattet. Händel kündigte am 29. Juni den Pastor Fido als „letzte Aufführung" an, mußte aber für seine am 2. Juli angekommene Schülerin das Werk noch drei mal, nämlich am dritten, sechsten und funfzehnten Juli, wiederholen.

Bei der Prinzessin, welche den Sommer über in England blieb, fand er vollste, herzlichste Theilnahme; es that ihr weh, den sonst heiteren, scherzhaften Mann so schweigsam und gedrückt einhergehen zu sehen, und sie war unermüdlich ihm helfende Freunde zu verschaffen. Freilich zeigten sich hier ihre Worte so unvermögend wie ihre Mittel. Am 21. October reiste sie nach dem Haag zurück. Lord Hervey geleitet sie zum Wagen. Mit Thränen im Auge bittet sie ihn

---

35) »The favourite Songs in the Opera of Pastor Fido« kündigt Walsh im Craftsman v. 30. Nov. '34 an.

36) Hervey, Memoirs I, 404—5.

um fleißige Briefe über alles, was am elterlichen Hofe Bemerkenswerthes vorfalle, ohne etwas weiter zu nennen; nur dieses führt Hervey an (man kann es nicht ohne Rührung lesen): „Sie hatte Händel und seine Oper so sehr am Herzen, daß sie selbst in diesen höchst traurigen Augenblicken so viel von ihm sprach, wie nur von etwas anderem, und mich ersuchte, ihm doch mit der äußersten Bereitwilligkeit zu Hülfe zu kommen."[37]) Daß er ihr das Versprechen gab, hält er nicht einmal der Mühe werth zu sagen, da es sich in seinem Sinne ganz ebenso von selbst verstand, wie dies, daß er für Händel nie einen Finger rührte. Es ist derselbe geistreiche, schöne, eitle, freigeistige, grundsatzlose Mann und Liebling des Hofes, den Pope als „Sporus" in der Epistel an Arbuthnot gebrandmarkt hat.

Händel durfte sich auf eine solche Schülerin schon etwas zu gute thun. Musikalische Bildung war damals unter den Fürsten viel allgemeiner verbreitet als jetzt, und sehr viele von ihnen hatten im Singen und Spielen einen hohen Grad von Kunstfertigkeit erlangt. Der Gröningische Organist Lustig meint aber, wer nur recht begreife, was Händel in der musikalischen Harmonie voraus gehabt habe, selbst vor Fux und andern berühmten Harmonikern und Lehrern fürstlicher Personen, der werde nicht zweifeln, daß er, mit dem vollen Gespann seiner Kunst an's Werk gehend, den erhabenen Geist der Prinzessin zu höheren Dingen bringen konnte, als andere; und Händel selber habe ihm 1734 in London gestanden, nur dieser Prinzessin mit ganzer Lust seine Unterweisung zugewendet zu haben.[38]) Daß er

37) Hervey, Memoirs I, 411.

38) »En wie ter deege begrypt, wat HENDEL hebbe vooruit gehad in de muzikaale Harmonie, zelfs boven *Fux* en andere Roomsch Keizerlyke Kapelmeesters, die zal gansch niet hoeven to twyfelen, of Hy, alle zyne Krachten te werk stellende, in een Hoogverheven Geest meer hebbe konne outvonken, dan oit iemand anders. Hy zelf zeid my, in 't jaar 1734, te London: sedert ik anno 1709 uwe vaderstadt, Hamburg, verliet; Italiën doorreisde en eindelyk te Hannover in dienst ging, heeft niets ter wereld my ooit konnen beweegen tot eenig onderwys, behalven gansch alleen HET PUIK DER KROONPRINCESSEN.« *Lustig*, Inleiding tot de Muzickkunde (Gröningen, 1771. 8.) p. 172. Die Zeitangabe »anno 1709« kann er nicht aus Händel's Erzählung, sondern nur aus der von seinem Lehrer Mattheson herausgegebenen Uebersetzung Mainwaring's genommen haben.

überhaupt nur sie allein unterrichtete, kann Händel nicht wohl zu Lustig gesagt haben, da u. a. auch Melusina von Schulenburg (seit 1733 mit dem berühmten Grafen Chesterfield vermählt) ausdrücklich seine Schülerin genannt wird (S. 17), wie sie ihm auch stets in anhänglicher Verehrung zugethan blieb. Die jüngeren Prinzessinnen des königl. Hauses hatte er ebenfalls zu unterrichten; einige der in der dritten Sammlung unserer Ausgabe (Lief. II) gedruckten Clavierstücke sind eigens für die Prinzessin Caroline geschrieben. Seine „einzige" Schülerin bleibt Anna aber dennoch, da nur sie allein nebst dem geistigen Verständniß die volle Liebe und Ausdauer besaß, um an seiner Hand eine reine grundmäßige Bildung in dieser Kunst zu erlangen. Hervey sagt auch ganz richtig, Händel sei ihr Singmeister gewesen; und wir wissen von Andern, daß sie sehr gut singen lernte. Hätte Mattheson dies gewußt, so würde er für die Fehler der Händel'schen Werke (die er nicht kannte) vielleicht eine andere Ursache heraus gesucht haben, als seinen Mangel in der Singekunst. Ihre Hauptstärke in der ausübenden Musik hatte die Prinzessin aber, wie Händel selber, im Generalbaß, nämlich in der Begleitung der Gesangwerke auf Grund des einfachen Basses. Die Fertigkeit, welche sie hierin besaß und unter Händel's Leitung in den Hofconcerten oft erprobt hatte, machte bei ihren Musikabenden in Holland die Mitwirkung eines Capellmeisters überflüssig. Der genannte Lustig erzählt: „Anna, Hendels eintzige Music-Schülerin, war im Singen und insbesondere im Generalbaß ungemein stark; pflegte bey gesunden, vergnügten Tagen jeden Abend ein öffentliches zwostündiges Concert zu halten."[39]) Das Technische der Fugenkunst war ihr ebenfalls völlig geläufig; sie legte fremden Künstlern Fugen-Themata vor und prüfte ihre Organisten selber. Die Musik war ihr lebenslang eine Quelle der Freude und des Trostes bei dem Fehlschlagen fast aller ihrer Hoffnungen auf Herrschaft und großen weltlichen Besitz. Fux, Porpora, Quanz, Kirnberger und Andere haben ebenfalls berühmte fürstliche Dilettanten gezogen; aber was wir diesen gegenüber hier besonders hervorheben müssen, und worin man sogleich eine Wirkung

---

39) Kritische Briefe über die Tonkunst (Berlin, 1763. 4.) II, 463.

des eigenthümlich Händel'schen Geistes erkennt, ist dieses, daß er seine Schülerin nicht zu einer Thätigkeit anregte, auf welche noch immer alle Musiklehrer an Fürstenhöfen hingearbeitet haben, weil sie so sehr geeignet ist die Eitelkeit zu befriedigen: nämlich zum Componiren, — obwohl Prinzessin Anna im Technischen dieser Kunst wahrscheinlich allen fürstlichen Componisten und Componistinnen ihrer Zeit überlegen war. So entschieden also wußte er auch als Musiklehrer im Königshause die Würde des schaffenden Künstlers zu wahren und sein Gebiet vor den Uebergriffen der Eitelkeit und einer bloß erlernten Bildung sicher zu stellen.

Zweiter Jahrlauf. 1734—35.

Der Ablauf der vorigen Saison löste auch Händel's Verbindung mit Heidegger, und er verließ ein Theater, von welchem aus er vierzehn Jahre lang die musikalischen Angelegenheiten im Großen geleitet hatte. Heidegger vermiethete Haymarket sofort an die Gegenoper, während Händel mit John Rich (S. 202) in Verbindung trat, um in dessen Theater seine Opern abwechselnd mit den Schauspielen aufzuführen. Aus einem Briefe an den Baron Wyndham Knatchbull ersieht man, daß spätestens Ende August sein Plan für den folgenden Winter feststand. Soeben von einem Ausfluge in's Land nach London zurück gekehrt, schreibt er, finde er sich durch seine Einladung geehrt, die er leider nicht annehmen könne, weil die in Gemeinschaft mit Rich aufzuführenden Opern schon jetzt seine volle Thätigkeit beanspruchten. Der kleine Brief lautet wörtlich:

»Sir

At my arrival in Town from the Country, I found my ſelf honored of your kind invitation.

I am ſorry that by the ſituation of my affairs I ſee my ſelf deprived of receiving that pleaſure being engaged with Mr. Rich to carry on the Operas in Covent Garden.

I hope at your return to Town, Sir, I ſhall make up this loss.

Meanwhile I beg you to be persuaded of the sincere respect with which

I am
Sir
your
most obedient and most humble
Servant
George Frideric Handel.

To Sir Wyndham Knatchbull, Bart.,
of Mersham le Hatch near
Ashford, Kent.«[40])

Coventgarden war erst seit kurzem eröffnet; es wurde von Rich im Jahre 1731 zu bauen angefangen. „Wie wir hören — schreibt eine Zeitung — wird das neue Theater, welches in Coventgarden errichtet werden soll, nach dem Muster des Opernhauses in Haymarket angelegt werden und dem angenommenen Grundrisse zufolge dasselbe an Pracht und Großartigkeit der Structur noch übertreffen."[41]) Es lag dem Adel ferner, aber den mittleren Ständen näher, als Haymarket; auch die Preise (10½, 5, 3 und 2 Shilling) waren schon etwas bürgerlicher. Rich's Zweck war, ein Universaltheater zu gründen, in welchem alle Arten theatralischer Spiele zur Darstellung gelangen konnten. Die ersten Jahre waren seinem Unternehmen sehr ungünstig; unter andern Umständen hätte die Verbindung zwischen ihm und Händel bedeutende Folgen haben können.

Die Opernvorstellungen nahmen schon am 5. October '34 ihren Anfang, aber nicht in Coventgarden, sondern in Lincoln's-Inn-Fields.[42]) Dies wird hauptsächlich deßhalb geschehen sein, weil Prinzessin Anna noch einige Opern hören wollte, und die Zurichtungen in Coventgarden nicht so früh beschafft werden konnten. Aufgeführt wurden Ariadne und Pastor Fido. Der letzte eröffnete sodann am 9. November auch die Vorstellungen in Coventgarden. Zur Einwei-

40) Im Besitz des Musikers Ch. Salamon in London.
41) Daily Advertiser v. 2. März '30 (= 31).
42) Burney, History IV, 377. Die betreffende Zeitung lag mir nicht vor.

hung des Hauses wurde als Prolog ein Tanzspiel hinzu gefügt, genannt

Terpsichore. 1734.

Eine Zeitung vom 8. November schreibt: „Herr Händel eröffnet morgen in Coventgarden mit der Oper Pastor Fido, welcher eine neue dramatisch-musikalische Vorstellung voraufgehen wird; die [öffentliche] Probe war heute um Zwölf.“[43]) Die Anzeigen geben diesem Vorspiele den Namen Terpsichore, im Textbuche ist es einfach als Prologo bezeichnet. Es ist ein, wenn auch unbedeutendes, doch selbständiges Werk, Apoll einführend, welcher herbei kommt, um die hier errichtete neue Akademie (nuovo museo) in Augenschein zu nehmen, seine Zeit aber nur damit hinbringt, daß er Terpsichore zum Tanze auffordert und von ihr zu verschiedenen Melodien verschiedene Liebesleidenschaften ausdrücken läßt. Diese Art des Prologs wählte man, weil Rich für dergleichen in Madlle Sallé eine sehr beliebte Tänzerin hatte. Es waren ihre bekannten charactères de l'amour, welche sie hier zu Händel's Musik vorführte. Ein Chor beschließt dieses aus verschiedenen Tänzen und Gesängen bestehende Spiel. Auch im Pastor Fido und überhaupt in allen Opern für Coventgarden ist die Tanzkunst zur Mitwirkung herbei gezogen.

Die neue, am 18. Dec. '34 zuerst gegebene Oper Orestes war vielleicht ebenfalls mit Rücksicht auf die anzubringenden Tänze gewählt. Sie ist von Händel, aber wesentlich nur aus seinen vorigen Werken gezogen mit Hinzufügung einiger neuen Sätze, insofern also kein originales Werk. Um möglichsten Zusammenhang herzustellen, unterzog er sich der Mühe, die ganze Partitur[44]) selbst zu schreiben, und die Zeitungen erzählen uns, daß die Oper bei Anwesenheit des Hofes mit bedeutendem Beifalle gegeben wurde.[45]) Sie erlebte indeß als ein bloßer Lückenbüßer nur wenige Aufführungen. Doch ein

---

43) The Bee VII, 452.

44) in Schmidt's, jetzt in Schölcher's Sammlung. Schölcher, Life of Handel p. 175.

45) The Bee VIII, 121.

Hauptwerk für diese Saison war seit längerer Zeit fertig und die Probe dazu in vollem Gange.

Ariodante. 1734.

Die Zeit, in welcher Ariodante entstand, ist sehr vollständig und genau angegeben. Vor der Ouvertüre steht: »August. 12. 1734 | angefangen.“ Der erste Akt ist unterzeichnet: »Agost 28: 1734.« Der zweite: »Fine dell Atto 2do li 9 di Settembre 1734.« Und der letzte: »Fine dell Opera Octobr 24. 1734.« Händel hat also diesmal, im Vergleich mit seiner sonstigen Art, ziemlich langsam gearbeitet und mehr als zehn Wochen zur Anfertigung der ganzen Oper bedurft. Die Composition ist ihm auch vorzüglich gerathen.

Die erste der zwölf diesjährigen Aufführungen fand am 8. Januar ’35 statt. Den Text schrieb Dr. Antonio Salvi für Pratolino und Florenz 1709 unter dem Titel Ginevra. Im Jahre 1716 gelangte er mit Pollaroli’s Musik als Ariodante in Venedig zur Aufführung, im Jahre 1733 ebendaselbst, aber auf einem andern Theater zu neuer Musik und mit Beibehaltung des ursprünglichen Titels. Diese letztere Aufführung wird Händel zunächst zur Composition des Textes angeregt haben. Die romantische Geschichte von der schottischen Königin Ginevra hat der Poet aus Ariosti’s Orlando furioso genommen.

Die Musik hebt sich stellenweis höher, als in Ariadne, und ist von einer im italienischen Sinne einheitlicheren Handlung getragen. Reizend ist die perlende Melodie zu Anfang »Vezzi, lusinghe«, von Strada gesungen, und der bald folgende Gesang für Miß Cäcilia Young »Apri le luci«, einfach und sangbar wie eine Ballade, in welchen aber doch, wie in alle volksliedartigen Sätze Händel’s, die feine Arienkunst hinein gearbeitet ist. Die Cavatine »Quì d’amor« für Carestini (Ariodante) ist ein wahrer Leckerbissen, wie auch das anscheinend so einfache Duett welches ihr folgt »Prendi da questo mano.« Sätze solcher Art, in ihrem Baue näher untersucht, überraschen uns stets durch die feinsten contrapunktischen Bildungen. Eine solche erscheint in der Mitte des Duettes da, wo Ariodante sein Thema in der Quinte von Adur beginnt und in Fismoll schließt, worauf Ginevra (Strada) die Antwort in der Quinte von Ddur anhebt und

zu Hmoll aufsteigt. Dergleichen, sich lediglich nach dem musikalischen Gedanken richtend und nicht unter allgemeine Regeln zu befassen, gehört zu den schwierigsten musikalischen Erzeugnissen und liefert ein Beispiel jener Mustergültigkeit, die nach inneren Gesetzen gebildet ist, aber nicht nachgeahmt werden kann. Das zweite Duett am Schlusse des ersten Aktes ist ein Tanzlied, welches der Chor aufgreift und weiter aussingt und austanzt; Händel'sche Lebendigkeit und Heiterkeit waltet überall.

Noch viele der übrigen Gesänge zeichnen sich aus durch Kraft und Pracht der Melodien, durch reichen Tonwechsel, durch eine bewundernswerth feine und mannigfaltige Begleitung. Alles dieses vereint der kleinste derselben, das Largo in Dmoll »Io ti bacio« von zwölf Takten im dritten Akte, ein Stück erster Klasse, ein vollendetes Muster eines wirklich bescheidenen, tiefen Gesanges. Die Anlage ist überraschend originell. Der Baß schlägt die ersten vier Töne vor, schweigt dann aber, um dem Gesange Platz zu machen, welcher dieselben Töne, von Violinen im Einklange pianissimo begleitet, in anderer Lage wiederholt; im vierten Takte treten plötzlich alle vier Begleitstimmen hinzu. Der erste Theil zählt sieben, der zweite fünf Takte; im Bau ist es also eine vollständige Arie. Kein Componist in der Welt hat je in einem Sologesange von zwölf Takten soviel gesagt.

Von einer ausführlicheren Zergliederung aller Hauptschönheiten dieser Oper müssen wir wieder absehen; es würde uns zu sehr in die Breite führen. Und kurze Lobsprüche ohne Begründung sind wenig am Orte, so lange die Werke fast keinem der Leser vorliegen, allen aber die unterschätzende Meinung über Händel's Opern noch geläufig ist.

Händel erhob sich unmittelbar darauf zu einer noch bedeutenderen Schöpfung im Gebiete der italienischen Oper.

Alcina. 1735.

Unterzeichnet: »Fine dell' Opera | G F Handel | April 8 | 1735.« Die erste Aufführung war schon am 16. April, und das Werk wurde ununterbrochen achtzehn mal gegeben bis zum 2. Juli, wo die Saison schloß.

Der Text ist ebenfalls aus Orlando furioso genommen, einem

Grundbuche der Opernromantik. Händel's Text wurde von Antonio Marchi in Venedig gedichtet und dort mit Albinoni's Musik im Jahre 1725 zuerst aufgeführt. Während viele einer Opernvorstellung gedankenlos beiwohnten und sich um den dramatischen Inhalt nicht kümmerten oder ihn gemeinhin für sinnlos und albern erklärten — namentlich Engländer denen das Italienische und folglich auch die übertrieben heftige Körperbewegung italienischer Sänger unverständlich war —, gab es andere, welche sich die Geschichte in allen Einzelheiten sinnbildlich zurecht legten und eine schöne Moral als Kern des Ganzen heraus schälten. Einer von diesen, nachdem er einen jungen Mann bei der Vorstellung der Alcina sehr scharf über den Mangel aller italienischen Opern an Sinn und Moral hatte urtheilen hören, nahm sich die Mühe, besonders von Alcina das Gegentheil zu beweisen. „Das Gedicht von Alcina — sagt er in einem längeren Aufsatze 'zur Vertheidigung der Opern' — ist von dem unnachahmlichen Herrn Händel sehr schön in Musik gesetzt, und aus Orlando furioso, Buch 6 und 7, genommen. Es zeigt uns die Heftigkeit jugendlicher Leidenschaften, die uns zu unvernünftigen Dingen treiben; es zeigt, daß weder Freundesrath noch Anderer Beispiel den starrköpfigen heißen Jüngling von der Jagd nach eingebildeten flüchtigen Vergnügungen abhalten kann, was eine zu späte Reue verursacht. Der Charakter von Alcina's Schönheit und Unbeständigkeit beweist die kurze Dauer der irdischen Freuden. Rogero, der Held der Oper, angegriffen von Ungeheuern, welche die beständig auf uns einstürmenden Laster versinnbildlichen, zeigt uns durch seinen anfänglichen Widerstand die ersten Kämpfe eines tugendhaften Geistes. Und Alcina's Verwandlung in eine Mißgestalt durch den Zauberring, welchen die Hexe Melissa an Rogero gegeben hat, versinnbildlicht die Gewissensbisse erwachter Vernunft, die den lasterhaften Vergnügungen ihre gleißenden Hüllen abstreift, sie in ihrer ursprünglichen Häßlichkeit darstellt und Abscheu davor einflößt.“ [46])

Derartige Auslegungen sind an sich unschuldig; auch muß man zugeben, daß die damaligen italienischen Opern in ihrer Gesammthaltung nichts Unmoralisches haben, namentlich die, welche Händel

46) »Defence of Operas«. Universal Spectator v. 5. Juli '35.

sich auswählte. Bedenklich ist das Lob der Opern-Moralität nur, insofern demselben eine ganz falsche Ansicht vom Wesen und Zweck des Drama zu Grunde liegt, die endlich gar dahin führte, daß den dramatischen Musikspielen eine mittlere und vermittelnde, die Vorzüge von Tragödie und Komödie vereinende Stellung angewiesen wurde. Sagt doch der angeführte Opernvertheidiger, durchaus in Uebereinstimmung mit der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, geradezu: „Die Harmonie erhält unsere Aufmerksamkeit bei der Sache, die Sprache ist verständlich und bildet die rechte Mitte zwischen dem Schwulst der Tragödie und dem niedrigen Witze der Comödie; dabei haben die Opern der italienischen Dichter köstlichere Sinnbilder, als die Theaterstücke unserer neueren Autoren." Die Oper ist zwar als ein Mittleres zwischen Tragödie und Komödie hervor getreten, aber nicht als ein Höheres; ihr Streben wandte sich im Dramatischen durchaus seitwärts und ging in ihren höchsten Vorwürfen über alles Dramatische hinaus; es ist ihr nie gelungen und kann ihr nie gelingen, auch nur die Vorzüge von Tragödie und Komödie sich anzueignen, geschweige denn diese Dichtungsarten zu ersetzen und zu verdrängen. Auf die dramatischen Erzeugnisse der Jahre 1720—40 paßt der obige Vergleich allerdings vollständig.

Die Musik zu Alcina brachte die wenigen wahren Freunde, welche Händel noch besaß, in eine freudige Aufregung, und feuerte sie um so mehr an ihren Eifer für seine unterliegende Sache zu bethätigen, als er selber von aller Reclame absah und still und trotzig nur mit den Waffen seiner Kunst kämpfen wollte. Am Tage der ersten Aufführung bemerkt eine Zeitung: „Ihre MM. beabsichtigen heute Abend die Oper in Covent-Garden zu besuchen, und man hört die neue Oper von Hn. Händel übertreffe alle seine derartigen Compositionen."[47]) Spätere kurze Bemerkungen im Laufe der Aufführungen von Alcina bezeugen den „großen Beifall", welcher ihr von allen zu Theil wurde, die zugegen waren und Ohren hatten zu hören.

Alcina bietet eine schöne Mannigfaltigkeit dar an Vorgängen und echt musikalischen Persönlichkeiten. Händel hat diese Vorzüge seines Textes herrlich auszubeuten verstanden, und die Gesänge wir-

47) London Daily Post v. 16. April'35. Bei Burney, History IV, 384.

ken daher hier, wie so oft bei ihm, nicht nur durch ihren Kunstgehalt, sondern auch noch durch ihre Gruppirung. In dieser Hinsicht kann man nichts Vollkommneres hören, als die vier letzten Stücke des zweiten Aktes — »Ah! mio cor«, »È un folle«, »Verdi prati«, »Ah! Ruggiero crudel« mit der anschließenden Arie »Ombre pallide« —, von denen jedes für sich ein Meisterwerk ist, und die in ihrer Stellung zu einander die vollkommensten Gegensätze bilden. Das Trio in Bdur vor dem Schlußchore wurde mit Recht sehr bewundert, gelangte auch sofort zum Druck [48]; den Anforderungen der fugirten Schreibweise genugthuend, erhebt es sich dennoch zu der leichten Freiheit und melodiösen Schönheit einer einfachen Arie. Ein Hauptstück der Oper ist auch die Arie »Di cor mio«, ebenfalls in Bdur, mit welcher Signora Strada als Alcina in der zweiten Scene des ersten Aktes auftritt. Händel hat seiner Lieblingssängerin besonders diesmal die Melodien in verschwenderischer Fülle zuertheilt, und Melodien von solcher Pracht und Breite, wie seine Freunde sie noch nie gehört zu haben glaubten. Dürfen wir den Lobsprüchen einsichtiger Bewunderer Glauben schenken, so entfaltete sie hier in Gesang und Darstellung eine größere Trefflichkeit, denn je zuvor, und ließ sich durch den Schwung der neuen großen Melodien höher und höher heben, dadurch erst recht als die große, für Händel so einzig geschaffene Sängerin sich bewährend.

Manche Sätze in Ariodante und Alcina, besonders die für Carestini bestimmten, sind wieder ganz in der neu-italienischen Manier geschrieben. Sie liefern die kunstvollen Gegenstücke zu den Lappalien, welche Farinelli eben damals in dem andern Hause abträllerte; aber Händel componirte sie nicht zunächst zu diesem Zwecke, sondern in

48) »Just published, price 2 s. 6 d., The favourite Songs in the last new Opera called *Alcina*, in Score. By Mr *Handel*. J. Walsh.« Craftsman v. 30. Aug. '35. Dabei wurde eine andere Sammlung angezeigt: Zwölf Duette, aus Händel's Opern gesammelt, nebst dem »celebrated Trio in Alcina«. — Ariodante scheint der ungünstigen Umstände wegen erst etwas später gedruckt zu sein; die erste Anzeige davon fand ich im Kraftsmann v. 13. Sept. '35: »The fav. Songs in Alcina and Ariodante, price 2 s. 6 d. each.« Nach und nach setzte Walsh auch aus den „beliebten Gesängen" dieser Opern sogenannte Partituren zusammen.

Gemäßheit seines Grundsatzes, in einer Oper die volle Mannigfaltigkeit des Sologesanges zur Erscheinung zu bringen.

In der ganzen Oper Alcina ist kein einziges Duett; nach damaligen Begriffen gewiß eine sehr gewagte Neuerung, und wieder ein Beweis, daß Händel sich dem Sängerschlendrian eben dann am wenigsten fügte, wenn dieser am ärgsten war. Dagegen finden sich im ersten und dritten Akte vier Chöre, die alle in ihrer Art köstlich sind. In dem Schlußchore erscheint bei der Cadenz in Ddur ein kurzer Gang in halben Tönen, wo die Freude gleich einem electrischen Strome durch alle Glieder fliegt.

Zwischen Ariodante und Alcina, in der Fastenzeit, brachte Händel in vierzehn Concerten seine Oratorien zur Aufführung, und wählte hierzu die Mittwochen und Freitage, um mit der Gegenoper an den gewöhnlichen Operntagen, Dienstag und Sonnabend, nicht zusammen zu stoßen. So erneuerte er zunächst Esther „mit verschiedenen neuen Zusätzen, beides vocal und instrumental, wie auch mit zwei neuen Orgelconcerten", am 5. März; Debora „mit einem neuen Orgelconcerte und dem ersten Concerte, welches bei Esther gespielt wurde", am 26. März; und zuletzt Athalia, welche noch niemals in London aufgeführt war, ebenfalls wieder „mit einem neuen Orgelconcerte, nebst dem ersten aus Esther und dem letzten aus Debora", am 1. April. Die Rolle des jungen Königs Joas sang jetzt ein Knabe, Namens Savage, und zwar, wie vielleicht durch Verwandte desselben in der Zeitung erzählt wurde, „mit allgemeinem Beifall." 49) Esther erlebte sechs, Debora drei, Athalia fünf Aufführungen. Mittwochs und Freitags während der Fastenzeit durften keine Vorstellungen im Theater stattfinden; Händel sah aber seine Oratorien als Ausnahme an, und man ließ ihn auch ungehindert gewähren.

Das eigentlich Neue und Bedeutende der diesjährigen Oratorien war weder die neue Bearbeitung der Esther, noch das erste Erscheinen der Athalia, sondern die Einführung der öffentlichen Orgelconcerte. Händel war der erste, welcher bei einer solchen Gelegenheit, also vollkommen frei und öffentlich, Orgelconcerte vortrug; es ist daher von Bedeutung, noch genau bestimmen zu können,

49) Daily Journal v. 3. April '35.

daß die beiden ersten Concerte dieser Art zwischen den Abtheilungen der Esther am 5. März 1735 gespielt wurden. Hawkins setzt sie schon in das Jahr 1732, und Burney behauptet, die frühesten Anzeigen derselben seien vom Jahre 1736.

In der That war eben jetzt die Zeit, wo Händel an eine derartige Steigerung seiner Tonmittel denken mußte. Alle seine Neuerungen waren Erzeugnisse des bedrängenden Augenblickes, mit denen er der Noth des Tages wehrte: daher schlugen sie auch mit voller Stärke in die Zeit ein und erlangten geschichtliche Bedeutung. Sein Haus wie sonst zu füllen, war unter den damaligen Umständen freilich unmöglich; aber wer noch nicht ganz verflacht oder durch Parteiungen verhärtet war, ließ sich doch jetzt von seinem Orgelspiele anziehen, und alle Zuhörer bezeugen einstimmig die unerklärliche und beispiellose Gewalt, welche dieses Spiel über sie ausübte. Es war nur ein Ausdruck der Stimmung Aller, die Händel auf der Orgel und Strada als Alcina gehört hatten, wenn ein Philharmoniker sang:

O sanft, ihr Lüfte, sanft bewegt
  Die goldnen Flügel in den Zweigen!
Sei alles stille, was sich regt,
  Und Zephyrs Flüstern selbst laß schweigen!

Ihr Lebensquellen, hemmt den Lauf
  Gewohnter Thätigkeit, in vielen,
Vieltausend Strömen fließend — horcht auf!
  Hört Händel, den Vollkommnen, spielen!

Von solchen Saiten sanft berührt,
  Versammelt die Freude ihre Schaaren,
Durch alle Sinne herbei geführt,
  Gedanken, Wünsche von vielen Jahren:

Und hier sie steh'n, und hier sie ruh'n,
  Vom Zauber der Musik befangen;
Und aller Sinn für Kunst ist nun
  Allein in Tonkunst aufgegangen.

Wer wollte in Entzücken nicht
  Sein Ohr zu diesen Klängen neigen;
Wer wollt' nicht, wenn ein Engel spricht,
  Durch Stillesein Bewundrung zeigen?

O seht, wenn er, der mächt'ge Mann,
Der Orgel Kräfte läßt ertönen:
Die Groll'nden selbst bewegt's, und dann
Mahnt tiefe Regung zum Versöhnen.

Wollt' Orpheus einst der Verse Klang
Süßtönend auf der Harf' begleiten:
Der Fels erkannte Gottes Sang,
Natur stand auf vor seinen Saiten.

Und Händel, mit gleicher Kraft begabt,
Alcina[50]), deiner Macht verbündet,
Zeigt daß ihr Beid' die Herrschaft habt
Im Reich der Töne fest gegründet:

Durch sie sein herrlich Lied verklärt;
Durch ihn in größ'rem Zug entfaltet,
In Melodien, nie gehört,
Womit sie hier so zaubrisch waltet!

Laßt ab denn, Stümper in der Kunst
Des großen Händel, spart die Flügel!
Ihn zu erreichen, hilft nicht Gunst
Der Lords; denn hier lenkt Er die Zügel.

Wenn Händel unser Ohr berührt,
Er thut es, wie die Schöpferhand
Ihr hehres Werk im Großen führt,
Voll Ordnung, Plan und voll Verstand.

Wenn Ihr euch an die Großthat wagt,
Zusammenhang geht ganz verloren. —
Nach solcher Schönheit, wem behagt
Das wüste Chaos dieser Thoren?

Dieses Gedicht — und das ist ein bezeichnender Umstand — wurde in einer Zeitung veröffentlicht, von welcher, als dem humoristisch-satirischen Punch oder Kladderadatsch damaliger Tage, die Sprache wahrer Begeisterung eigentlich ausgeschlossen war, nämlich in dem schon genannten Grubstreet-Journal.[51]) Das Journal ging von

50) Signora Strada als Zauberin Alcina.

51) Grubstreet Journal No. 280 v. 8. Mai '35. In der Beilage V habe ich das Gedicht englisch mitgetheilt. — Grubstreet-Journal entlehnte seinen Namen von einer engen schmutzigen Straße zwischen dem Theater (Drury-Lane) und

Pope's Jüngern aus, es war gleichsam die Dunciade in Form einer Wochenzeitung, ein unbarmherziger Verfolger der Henley-Oratoren, der Hurlothrumbo-Poeten, der Cibber-Laureaten, der geldsüchtigen Sänger und italienischen Vagabonden, und alles dessen was am Londoner Horizonte Bemerkenswerthes auftauchte und nur irgendwie eine lächerliche Seite zeigte. Aber Händel's wird nie in Unehren darin gedacht; ein neuer Beweis, daß sein Charakter und seine Kunst von halbwegs verständigen Zeitgenossen garnicht verkannt werden konnten. Dagegen brachte Grubstreet-Journal kurze Zeit darauf ein Gedicht an Farinelli des Inhaltes: Amphion habe Städte erbaut, er

---

dem Wohnorte der Verlagsbuchhändler (Fleetstreet), welche seit langer Zeit der sprichwörtliche Sitz aller verkommenen Literaten, aller Hungerpoeten, aller gelehrten Buchhändlersclaven, Pasquillanten, Pamphletisten und Artikelschreiber war. Das Grundwort grub (gröbb) hat eine gar weitgreifende Bedeutung. Zunächst bezeichnet es die aufgehäuften Speisevorräthe aller Art, und hiervon bekam die Straße ihren Namen; auch siedelten sich die Literaten hier an, um für den erworbenen Pfennig die Nahrung gleich zur Hand zu haben. Ferner bedeutet es das Ungeziefer, welches in der Wärme und im Schmutze solcher Vorräthe entsteht; grub heißt Made, Regenwurm, Mehlwurm, auch Zwerg oder Würmlein schlechthin. Dies sodann auf die Bewohner der Dachkammern übertragen, wurde grub mit Literaturwurm und den Erzeugnissen desselben gleichbedeutend. Wer Gelegenheit gehabt hat sich eine solche Straße Londons anzusehen, dem wird der Begriff von Grub und Grubstreet gewiß lebenslang in vollster Lebendigkeit vorstehen. Schon in Swift's Zeiten war „Grubstreet" der stehende Ausdruck für die gesammte Broschürenliteratur. Er schreibt an Frau Dingley: „Grubstreet ist sehr fruchtbar gewesen. Ich habe letzte Woche fünf bis sechs Grubstreetpapiere [politische Broschüren] geschrieben. Heute wird ein neuer Grub heraus kommen, ein Brief vom Prätendenten an einen Lord der Whiggpartei. Grubstreet hat nur noch zehn Tage zu leben, denn ein Parlamentsbeschluß, welcher auf jeden halben Bogen einen halben Pence Taxe legt, wird es ruiniren. . . Wissen Sie schon, daß Grubstreet todt ist?" (Briefe v. 17. Juli u. 7. Aug. 1712.) Aber es war ein Scheintod; das Gewürm belebte sich besonders seit 1730 in einer Weise, daß der Kraftsmann, die ganze Wichtigkeit desselben erkennend, sich beeilte, seinerseits mit den „vereinigten Staaten von Grubstreet" einen Friedensvertrag abzuschließen. (S. Craftsman v. 29. Mai 1731.) Eine satirische Zeitung konnte wohl keinen besseren Titel wählen, als „Grubstreet-Journal". Die poetische Kunst ist natürlich am meisten darin berücksichtigt, die musikalische nur ganz ausnahmsweise. Die englische Geschichte und Dichtung dieser Jahre sind ohne Grubstreet-Journal und Kraftsmann nicht quellenmäßig zu beschreiben, man hat aber die Blätter noch niemals zu einem solchen Zwecke benutzt.

zerstöre sie und ziehe sie aus.[52]) Dieses Ausziehen wurde von dem genannten Italiener allerdings sehr systematisch betrieben.

Die Geschichte der Gegenoper war jetzt eigentlich nur noch die Geschichte Farinelli's. Cuzzoni verschwindet vollständig, nicht einmal ihre Ankunft und ihr erstes Auftreten wird der Bemerkung werth gehalten. Ebenso ist es mit Montagnana. Auch Senesino's Name wird kaum noch genannt; das war die nothwendige Folge seines Bestrebens, die Oper aus der Hand des Componisten in die des ersten Sängers hinüber zu ziehen. Er verdingte sich jetzt, wo Farinelli der Liebling des Adels war, auch an untergeordnete Concertgesellschaften, und sein Dünkel, welcher in der Oper stets fürstlichen Rang beanspruchte, ließ es zu, Gewinnes halber vor einem gemischten Publikum zu singen.[53]) Noch schlimmer erging es den Tonsetzern; diese sind so vollständig in den Hintergrund gedrängt, daß man die Autoren der meisten neuen Werke der Gegenoper nur auf Umwegen entdecken kann.

Farinelli, damals gegen dreißig Jahre alt, war ein Schüler von Porpora. Wie Hawkins erzählt (s. S. 332), hatte Händel im Jahre 1733 die Wahl zwischen ihm und Carestini, und wählte letzteren. Man wunderte sich später hierüber, und doch kann für einen wahren Freund Händel'scher Kunst kaum etwas einleuchtender und erfreulicher sein, als dieser „Mißgriff.“ Zwischen Carestini und Farinelli lief die Linie hin, durch welche Händel sich und seine Kunst von dem italienischen Sängerthume abschied. Die Gesangkunst in italienischer Vollendung war ihm sehr theuer, ja unschätzbar, denn mit ihrer Hülfe allein hatte sich der Sologesang in wahrer Pracht und Selbständigkeit auszubilden vermocht. Die Gefahr lag aber nahe, daß die große Bedeutung, zu welcher dadurch das Kunstwerk sich steigerte, nun auch auf das ausführende Gesangorgan übertragen wurde, und der Dün-

---

52) Grubstreet Journal v. 5. Juni '35.

53) »So engrossing are Italians, and so prejudiced the English against their own Country, that our Singers are excluded from our very Concerts; *Bertolli* singing at the Castle, and *Senesino* at the Swan, to both their shames be it spoken; who, not content with monstrous salaries at the Operas, stoop so low as to be hired to sing at Clubs! thereby eating some English Singers bread.« The Prompter, No. 13 vom December '34.

kel jedes Sängers that sein möglichstes, um eine solche Gefahr für die Kunst herbei zu führen. Händel kämpfte gegen dieses Gebahren wie kein anderer, und schlug es siegreich zurück so lange er es mit Sängern zu thun hatte, die den Keim einer künstlerischen Eigenthümlichkeit in sich trugen und dadurch dem Tonsetzer für die Bildung bestimmter Kunstcharaktere ergiebig und so zu sagen auf ideale Weise unterthan wurden. Ein solcher Kern fehlte bei Farinelli gänzlich. Er war im Besitz einer Stimme, deren Klangfarbe und Stärke die Hörer gefangen nahm und deren Umfang, fast über das ganze Gebiet der menschlichen Stimme sich erstreckend, Erstaunen und Bewunderung erregte. Alle Sängerkünste seiner Vorgänger hatte er sich angeeignet; die Steigerung derselben bis zu einem Grade, welcher jedem unerreichbar blieb, der nicht seine Begabung besaß, war sein eigentlicher Vorzug und die Ursache aller seiner Triumphe. Die Kunst oder das Kunstwerk ging völlig leer dabei aus. Von Darstellung und Ausdruck im künstlerischen Sinne war nicht die Rede; Farinelli drückte nichts aus, stellte nichts dar, als sich selbst; die Gesänge waren immer nur seinetwegen da, und ihr Inhalt war unveränderlich derselbe, bestehend in der sinnlichen Fülle eines schönen Klanges und in einer höchst künstlichen Handhabung der Stimme. Für seine Stellung zu der Sache war schon sein äußeres Auftreten bezeichnend, denn er trug seine dramatischen Gesänge in der regungslosen Haltung einer Statue vor, alle Bewegung seinem Kehlmechanismus allein überlassend. Farinelli hat auf keinen Tonsetzer wohlthätig oder auch nur bedeutsam anregend gewirkt, wohl aber sehr verheerend auf die Kunst im Ganzen. Eine Kunst des Tonsatzes gab es von seinem Standpunkte aus eigentlich garnicht mehr; er beschränkte sein gesammtes Material jetzt schon auf ein Dutzend Arien, und es war rein zufällig, daß er sich dieselben, und aus ihnen die Opernrollen, nicht selbst componirte, sondern dieses seinem Bruder (Carlo Broschi) oder den Herren Porpora und Hasse überließ. Der Unterschied zwischen ihm und einem wahren Sänger ist der der schönen Sinnlichkeit als Selbstzweck oder aber als Mittel zu einem höheren Zwecke; es ist der Unterschied, den der große Haufe niemals merkt oder zugiebt, sobald dieser sich durch das mit überwältigender Kraft und Geschicklichkeit auftretende Schlechte hat fortreißen lassen. Wenn Grubstreet-Journal dem Farinelli das Verdienst

nachrühmt, zur Zerrüttung des bürgerlichen Wohlstandes beigetragen zu haben; wenn Hogarth in einem seiner lehrreichen Bilder über den Lebensgang eines Taugenichts' (Rake's progress) ein Verzeichniß derjenigen Geschenke anbringt, welche der göttliche Farinelli anzunehmen geruhte; wenn eins der krankhaftesten und albernsten Adelsweiber im Theater „Ein Gott Ein Farinelli!" ausruft; wenn sämmtliche Zeitungen sämmtliche Vorwürfe gegen Castratenwesen und italienische Musik jetzt mit verstärkter Heftigkeit erneuern: so läßt sich daraus allerdings auf den geistigen Gehalt dieses Sängers ein ziemlich sicherer Schluß machen. Aber in den Gemeinplatz, Farinelli sei ohne Frage der erste Sänger seiner Zeit, stimmten auch diese Spötter willig mit ein, sie waren also von einer wirklichen Beurtheilung des Tagesgötzen noch weit entfernt; eine solche war zur Zeit nur bei Händel und bei einigen seiner Freunde zu finden.

Wie fern Farinelli der Kunst Händel's stand und wie beschränkt seine Vorbildung war, sollte schon sein erstes Auftreten bei Hofe auf eine höchst merkwürdige Weise offenbaren. Er kam Ende September in London an[54]), als Prinzessin Anna noch in England war. Bei Hofe vorgestellt und zum Singen aufgefordert, legte die Prinzessin ihm einige Lieblingsarien von ihrem Meister vor. Burney berichtet: „Farinelli erzählte mir auch davon, wie er zum ersten Male am Hofe Georg's des Zweiten gesungen habe, wobei ihm die königliche Prinzessin, nachmalige [damalige] Prinzessin von Oranien, mit dem Flügel begleitete, welche verlangte daß er zwei von Händel's Arien vom Blatte wegsingen sollte, die in einem Schlüssel und in einer Schreibart gesetzt waren, welcher er garnicht gewohnt war."[55]) Es gehört der ganze Stumpfsinn eines Castraten dazu, um arglos erzählen zu können, daß Schlüssel (nämlich der Altschlüssel) und Schreibart ihn hinderten, Händel's Arien vom Blatte zu singen.

Dieser Sänger war nun, wie man sich ausdrückte, „die regierende Tollheit der Saison", und seine Benefizvorstellung, welche ihm mehr

54) »*Signior Farinelli*, a famous Singer, is arrived here from Italy, in order to perform in the Operas the ensuing Winter.« The Bee v. 26. Sept. '34. VII, 195.

55) Burney, Tagebuch einer musikal. Reise, B. I S. 161 der deutschen Ausg.

als £ 2500 eintrug, wird als die Glanzleistung des Winters bezeichnet. Einer aus dem meinungslosen Haufen schreibt darüber und über die Lage der beiden Opern: „Die früheren Streitigkeiten bei der Oper sind recht gut beseitigt. Sie hatten einen hohen Grad erreicht; Parteien bildeten sich, und Proteste [gegen Händel], welche selbst manche vom schönen Geschlechte zu unterschreiben gedroht hatten, waren schon fertig, als durch eine Vereinbarung mit Senesino alle erregten Leidenschaften besänftigt wurden, wie so oft vorher durch die Melodie seiner Stimme. Farinelli übertrifft alles, was wir bislang gehört haben. Auch sind wir nicht zurückhaltend mit unserer Anerkennung, denn außer den zahlreichen Geschenken, welche er von dem Adel, von den fremden Gesandten und sonstigen Personen[56]) empfängt und die sich auf einige Tausend Pfunde belaufen, hatte er eine Versammlung zu seinem Benefiz, größer als man sie jemals in einem englischen Theater gesehen hat; und es war eine Aufmerksamkeit, welche deutlich zeigte wie jedermann ergötzt war. Bei dem blühenden Zustande dieser Oper ist es denn kein Wunder, daß die andern Theater verfallen. Händel, dessen ausgezeichnete Compositionen so oft unser Ohr vergnügt und unser Herz bewegt haben, hat diesen Winter seine Oper mitunter vor einem fast leeren Parterre abgespielt. Vor kurzem hat er sein schönes Oratorium Esther erneuert und bei dieser Gelegenheit zwei Orgelconcerte eingelegt, die unvergleichlich sind. Aber so stark ist die Abneigung, welche man gegen ihn gefaßt hat, daß selbst diese Werke noch lange nicht im Stande gewesen sind ihm ein volles Haus zu verschaffen, obwohl an jenen Abenden keine andern öffentlichen Vergnügungen stattfanden. Sein Verlust in dieser und der vorigen Saison beläuft sich auf eine große Summe. Die komische und die tragische Muse haben kaum ein besseres Schicksal gehabt."[57]) Um so besser für Händel, wenn er den Sturm in Gemeinschaft der Eingebornen auszuhalten hatte. Die englische Bühne war damals, wo Fielding in Tom Thumb dem Großen die Tragödien travestirte

---

56) z. B. von jener Person, welche ihm eine £ 50-Note in einer goldenen Dose zu £ 30 übersandte, und dafür ihren Mann betrog und ihre Kinder darben ließ. S. Prompter vom März '35.

57) »A Letter to a Friend in the Country«, in The Old Whig No. 2 v. 20. März '35.

und den „Pasquin oder Leben und Tod des gesunden Menschenverstandes" darstellte, Händel's gewiß sehr wenig würdig; aber das einzige Mittel sie zu bessern war doch, wenn die Schauspieler in dem Bestreben, dem herrschenden Geschmacke fröhnend einander an Unsinn zu überbieten, zuletzt gründlich verarmten.

Was der unkundige Briefsteller den „blühenden Zustand" der Adelsoper nannte, bestand für die Unternehmer in einem Verluste von £ 10,000. Für diesen Preis hatten sie die Genugthuung, Händel in den beiden letzten Jahren etwa um £ 9000 ärmer gemacht zu haben. Als der Streit begann, betrugen seine Ersparnisse aus früheren Jahren £ 10,000: eine Summe welche unter so ungünstigen Verhältnissen zur Erhaltung eines Londoner Theaters nur kurze Zeit zureichte. Daß Händel außerdem noch eine jährliche Pension von £ 600 bezog, ist schon im ersten Bande (S. 426) auf Grund allgemeiner Annahme mitgetheilt; aber ich bin außer Stande aus den Besoldungslisten mehr davon nachweisen zu können, als die £ 200 für den Unterricht der Prinzessinnen (S. 175): Vorsicht gebietet also, sein Jahrgeld auf diese Summe zu beschränken, bis der eigentliche Sachverhalt aus den noch nicht untersuchten Akten des Schatzmeisteramtes festgestellt ist. Mit der Uebersiedelung nach Coventgarden verschlimmerte sich Händel's äußere Lage bedeutend; denn man sah Haymarket als das rechtmäßige königliche Opertheater an, und die Gegenoper erhielt jetzt mit dem Besitze desselben anscheinend auch ein Anrecht auf die £ 1000, welche der Hof seit 1720 jährlich für seine Loge gezahlt hatte. Das Ende aller Parteinahme für Händel's große und gerechte Sache war nun, daß Haymarket ohne Umstände nach wie vor £ 1000 bezog, eine gleiche Zahlung an Händel aber erst nach persönlicher Darreichung der Oper Ariodante verwilligt wurde. „Wie man uns erzählt, machte Hr. Händel Ihren Majestäten seine Aufwartung mit seiner neuen Oper Ariodante, wobei Sr. Maj. der Composition großen Beifall schenkte und zu den Opernaufführungen in Coventgarden für diese Saison £ 1000 subscribirte."[58]) Nach Malcolm hätte Händel nur £ 500 erhalten.[59]) Wie dem auch sei,

58) London Daily Post v. 4. Nov. 34. (Burney IV, 382.)

59) »The King gave his annual 1000 l. to the Managers of the Opera-

war er selbst bei dem früheren Zuschusse jetzt schon um £ 1000 übervortheilt, und der Hof, dessen Familienzwist doch zunächst die Feindschaft des rohen Theiles vom Adel gegen Händel zum Ausbruche gebracht hatte, war denn auch gleich bei dem ersten Auftreten Farinelli's (29. Oct. 1734) in aller Form Rechtens in Haymarket gegenwärtig.

Mattheson, der mitunter englische Zeitungen sah, aber von den Londoner Verhältnissen keine rechte Vorstellung hatte, las aus solchen Angaben eine große Begünstigung und eine wirksame Unterstützung Händel's heraus. Ein Clavierwerk (die Fingersprache, zwölf Fugen, erster Theil), welches er im Mai 1735 auf eigne Kosten in groß Folio erscheinen ließ, widmete er Händel und wiederholte brieflich die Bitte um baldige Einsendung seiner Lebensbeschreibung für die schon seit lange vorbereitete Ehrenpforte; „ich beklage aber sehr, daß solches noch gar nicht geschehen; sondern vielmehr, auf mein Anhalten, da ich ihm weltbekannter maassen die Fingersprache dedicirte, am 5. August 1735. folgende Antwort eingelauffen ist:

,,à Londres, ce 29. de Juillet. 1735.	London den 29. Julius 1735.
Monſieur,	Mein Herr,
Il y a quelque tems, que j'ai reçu une de vos obligeantes Lettres; mais à preſent je vien de recevoir votre derniere, avec votre ouvrage.	Vor einiger Zeit habe ich einen von ihren verbindlichen Briefen erhalten; aber itzo empfange ich dero letztern, mit dem Fugen-Wercke selbst.
Je vous en remerciè, Monſieur, & je vous aſſure que j'ai toute l'eſtime pour votre merite: je ſouhaiterois ſeulement, que	Ich danke Ihnen, Mein Herr, und versichre sie, daß ich für dero Verdienste alle Hochachtung hege: ich wünschte nur, daß mein Zu-

house [Haymarket], and added 500 l. as a subscription to Mr. Handel, who had Operas at Covent-garden Theatre, in consequence of a dispute with the latter, which caused an expediture of 12,000 l. at the Haymarket and 9000 l. to Handel.« Malcolm, Anecdotes of the manners and customs of London p. 351. Alle Angaben Malcolm's sind aus den damaligen Zeitungen gezogen; er hat seine Quelle hier aber nicht näher angegeben.

mes circonſtances m'etoient plus ſavorables, pour vous donner des marques de mon inclination à vous ſervir. L'ouvrage eſt digne de l'attention des Connoiſſeurs, & quant à moi, je vous rends juſtice. — —

Au reſte, pour rammaſſer quelque Epoque, il m'eſt impoſſible, puisqu'une continuelle application au ſervice de cette Cour & Nobleſſe me detourne de tout autre affaire. Je ſuis avec une conſideration tres-parfaite &c.

ſtand etwas günſtiger wäre, um Ihnen zu bezeugen, wie ich in der That geneigt bin, ihnen zu dienen. Dero Werck verdient die Aufmerckſamkeit der Kenner, und ſo viel an mir iſt, laß ich ihnen Recht wiederfahren. — —

Was übrigens die Sammlung meiner Lebens-Vorfälle betrifft, ſo iſt mir unmöglich dieſelbe zu bewerkſtelligen, wegen der beſtändigen dieſem Hofe und dem Adel zum Dienſt gewidmeten Arbeit, die mich von aller andern abhält. Ich bin indeſſen mit ſehr vollkommener Beträchtlichkeit ꝛc.“ [60])

„Ich glaube — ſetzt Mattheſon hinzu —, er habe gedacht, daß ich etwa ein Geſchenk von ihm erwartete. Aber, weit gefehlet! Man kann mich nicht beſſer regaliren, als wenn man dem Publico Gefälligkeiten erweiſet. Inzwiſchen hätte ein Mann, dem ich ſo viel gütliches bey ſeinem erſten, ziemlich ſchwachen, Ausfluge erwieſen, dem ich auch ſogar, nebſt ſchuldigen Ehrenbezeugungen in meinen Schrifften, nicht nur das beſchützte Orcheſter, ſondern noch jüngſthin ein beträchtliches Kupfferwerck öffentlich zugeeignet, und ihm, nicht ohne Koſten, als einem hohen Kunſt-Fürſten, übergeſandt habe, wenigſtens wo nicht mir, doch der ihn verehrenden muſikaliſchen Welt, eine oder andre ordentliche Probe, oder nur Nachricht von ſeinen rühmlichen Profeßions-Geſchäfften mittheilen mögen.“ Etwas von ſeinen gedruckten Opern und Inſtrumentalwerken, die „alle zu verſchreiben“ den armen Mattheſon „der hohe Preiß abgehalten“ hat, hätte er ihm auch ſicherlich als Gegengeſchenk verehrt, wenn er nicht befürchten müſſen, daß er dadurch eine nutzloſe Correſpondenz und das komiſche Verlangen nach ſeiner Selbſtlebensbeſchreibung nur noch mehr beleben würde. Mattheſon ſagt dann weiter: „Einmahl ging die Rede,

60) Mattheſon, Ehrenpforte S. 97—98.

daß es, wegen der Italiäner Tücke und Verfolgung, sehr mit ihm auf die Neige gerathen wäre. Das war kurtz vor der Zeit, da er mir seine ungünstigen Umstände im Briefe anführte. Und man schrieb uns von glaubwürdiger Hand, daß, wenn sich der Königliche Beutel selbst seiner nicht angenommen hätte, welches bey Uberreichung der Partitur einer neuen Oper [Ariodante] geschehen, es vieleicht schlecht würde ausgesehen haben."[61]) Er meint hiermit nichts mehr und nichts weniger, als die £ 1000 für Coventgarden, denn zur Verhütung alles Mißverständnisses verweist er auf seine kleine Generalbaßschule, wo geschrieben steht: „Der König wirfft jährlich tausend Pfund aus; dieses Jahr aber haben Seine Majestät zwey tausend, zum Unterhalt der Sing-Spiele, hergegeben."[62]) Mattheson hat mit seinen Angaben, die Händel betreffen, immer ein besonderes Unglück.

Ein weiterer Verlust erwuchs Händel aus dem Abgange Carestini's, welcher sich durch Farinelli plötzlich in den Schatten gestellt sah und nach beendigter Saison England verließ. Händel war jetzt nicht in der Lage, ihm entsprechende Anerbietungen machen zu können. Nach einer Anekdote, die Burney sich erzählen ließ, wäre auch unter ihnen nicht alles friedlich abgelaufen; Carestini hätte ganz nach der Art eines italienischen Castraten auf das gepocht, was für ihn passe oder nicht passe, und wäre darob von Händel angeschnauzt worden. „Verdi prati, eine Arie in Alcina, die bei jeder Vorstellung der Oper wiederholt werden mußte, wurde anfangs von Carestini wieder an Händel zurück geschickt, als ungeeignet für ihn zu singen; worauf dieser sich hochzornig nach seiner Wohnung begab und in einer Weise, in der noch wenige Tonsetzer außer Händel einen ersten Sänger anzureden gewagt haben, ausrief: 'Sie Esel, muß ich nicht besser wissen, als Sie, was am besten für Sie zu singen ist? Wenn Sie nicht alle Gesänge singen wollen, die ich Ihnen gebe, so zahle ich keinen Heller'."[63]) Verdi prati ist derjenige Gesang der ganzen Oper, zu

61) Ehrenpforte S. 99.

62) Mattheson, kleine Generalbaßschule (Hamb. 1735) S. 5.

63) »You toc! don't I know better as your seluf, vaat is pest for you to sing? If you vill not sing all de song vaat I give you, I vill not pay you ein stiver.« Burney, Sketch in Comm. p. *24.

welchem man jetzt unbedingt zuerst greifen würde, ein wundervolles Lied im Styl von Lascia ch'io pianga und an Gehalt und dramatischer Bedeutsamkeit nur diesem vergleichbar, für dessen Vertheidigung dem Autor schon ein grober Ausfall zu gute zu halten wäre. Aber verdient Burney's Erzählung hier auch vollen Glauben? Er läßt Händel in gebrochnem Englisch sprechen, Carestini verstand höchst wahrscheinlich diese Sprache noch garnicht, und gewiß ist, daß beide nie anders als italienisch oder französisch verhandelten. Damit fällt wenigstens die englische Derbheit weg; und der Nachweis, daß Burney dem Händel also unter Umständen leichtsinnig ein fehlerhaftes, ausländisch betontes Englisch andichtete, ist geeignet uns die Fassung seiner Anekdoten überhaupt etwas näher zu erklären.

Die Gegenoper suchte an Händel allseitig ihr Müthchen zu kühlen und holte deßhalb Porpora's Oratorium wieder hervor. „Wie man hört, werden im Opernhause in Haymarket große Vorbereitungen gemacht für die Erneuerung des Oratoriums von David und Bathseba, und ist noch ein Part für den berühmten Signor Farinelli hinzu componirt, um am Freitag, 28. dieses, aufgeführt zu werden." [64]) Doch hiermit fielen sie elend zu Boden und ließen ab von weiteren oratorischen Versuchen.

Dritter Jahrlauf. 1735—36.

Händel war entschlossen auf dem betretenen Wege weiter zu gehen, aber über die nächsten Schritte befand er sich lange im Ungewissen. „Wer nicht mit dem persönlichen Charakter Händel's bekannt ist, wird sich wundern über seine anscheinende Tollkühnheit, so lange in einer Opposition zu verharren, welche doch nur auf seine Verarmung abzielte; aber er war ein Mann von einem entschlossenen und unerschrockenen Geiste, in keiner Weise ein Sclave geiziger und habsüchtiger Leidenschaften, und er würde nöthigenfalls noch weiter gegangen sein, als er that, anstatt sich vor denen zu beugen, die er als tief unter ihm stehend ansah." [65])

64) The Bee v. 20. Febr. '35. VIII, 495.
65) Hawkins, History V, 324—25.

Um diese Zeit gewann er in Charles Jennens einen neuen Freund, der geeignet war ihm den Verlust Arbuthnot's zu ersetzen, und den die gleiche Hoffnung auf eine bessere Zeit und die Ahnung einer noch höheren Vollendung seiner Tonkunst erfüllte. Es ist möglich, daß sie schon seit Jahren bekannt waren, aber das früheste Zeichen ihrer Verbindung ist ein Brief aus diesem Sommer, in welchem Händel den Empfang eines oratorischen Gedichtes (wahrscheinlich Saul) anzeigt. Er war eben im Begriff das Bad Tunbridge zu besuchen; über seine weiteren Unternehmungen sagt er: „Für die folgende Saison ist noch kein fester Plan gemacht, aber es ist möglich, daß auf die eine oder andre Art etwas zu Stande kommt, was ich mir erlaube Ihnen sodann anzuzeigen; für die edelmüthige Theilnahme, welche Sie dieser Sache schenken, bin ich Ihnen äußerst verbunden. Die Partitur von Alcina wird für Sie abgeschrieben [von Schmidt] und Ihnen auf dem angegebenen Wege zugesandt werden." Der Brief lautet vollständig:

»London, July 28. 1735.

Sir

I received your very agreeable Letter with the enclofed Oratorio. I am juft going to Tunbridge; yet what I could read of it in hafte, gave me a great deal of fatisfaction. I fhall have more leifure time there to read it with all the attention it deferves.

There is no certainty of any Scheme for next Season, but it is probable that fomething or other may be done, of which I fhall take the liberty to give you notice, being extremely obliged to you for the generous concern you fhow upon this account.

The Opera of Alcina is a writing out, and fhall be fent according to your direction. It is always a great pleafure to me if I have an opportunity to fhow the fincere refpect with which I have the honour to be,

Sir,

your ......

George Frideric Handel.«[66])

---

66) Mitgetheilt von Horsley in der Vorrede seiner Ausgabe des Messias. Das Original ist im Besitz des Grafen Howe, eines Nachkommen von Jennens.

Es muß zuerst die Rede davon gewesen sein, daß er seine sehr angegriffene Gesundheit durch das Bad zu Aachen und eine Sommerreise in Deutschland stärken wolle, denn die Zeitungen erzählen schon im Mai: „Hr. Händel geht davon, um den Sommer in Deutschland zuzubringen, wird aber gegen Winter wieder kommen und die nächste Saison in Covent-Garden musikalische Concerte haben, aber keine Opern."[67]) Die Zeitungsschreiber wußten also im Mai schon mehr, als er selber im Juli. Aus dem Briefe an Jennens geht unzweideutig hervor, daß er bis Ende Juli in London blieb und dann nicht ein deutsches, sondern ein englisches Bad besuchte.[68]) Die Zeitungen wiederholen im October: „Wir hören, daß Hr. Händel diesen Winter in Covent-Garden Oratorien aufführen und musikalische Concerte geben wird."[69])

Das Ende des Jahres 1735 und der Anfang des folgenden bis zur Fastenzeit verging, ohne daß er sich öffentlich regte. Am 19. Februar 1736 kam er sodann mit der Ode Timotheus und Cäcilia (Alexanderfest) hervor, worüber im folgenden Kapitel zu berichten ist, und ließ Acis und Galatea und Esther mit Orgelconcerten folgen.

Dieses allein konnte ihm indeß nicht genügen, denn damit vermochte er weder bedeutende Sänger zu unterhalten, noch sich das ganze Gebiet seines früheren Reiches nach und nach wieder zu verschaffen. Daß er dasselbe wirklich nie in alter Weise wieder gewinnen, dafür aber ein viel größeres erlangen sollte, konnte er damals noch nicht deutlich sehen; aber welches auch immer das Endziel sein mochte, für alle Fälle gab es nur diesen einen Weg. Von äußeren Mitteln entblößt, konnte er jetzt in seinem Gange durch das öffentliche Leben so wenig eine feste Richtung einhalten, wie der Schiffer im sturmbewegten Meere: er mußte sich von den Wellen lenken

---

67) General Evening Post v. 17./20. Mai; Old Whig v. 22. Mai '35.

68) Hawkins giebt an einer Stelle (History V, 326) eine ganz richtige Erzählung, nur ohne genaue Zeitbestimmung; aber an zwei andern (p. 353 u. 356) läßt er Händel schon jetzt, anstatt 1737, in Aachen seine Gesundheit herstellen. Bei Husk (An account of the musical celebrations on St. Cecilia's Day, London, 1857 p. 66) findet man dieselbe irrthümliche Angabe.

69) General Evening Post v. 14./16. Oct.; Old Whig v. 23. Oct. '35.

lassen und diejenige Küste zu erreichen suchen, welche zuerst vor seinen Blicken auftauchte, selbst auf die Gefahr hin an ihr zu stranden.

So ermuthigte ihn denn, sonderbar genug, die Verlobung und bevorstehende Vermählung seines bisherigen Gegners, des Prinzen von Wales, mit der Prinzessin Auguste von Sachsen-Gotha zu einer neuen Opernunternehmung. Die Anregung scheint vom Hofe ausgegangen zu sein, vielleicht gar von der gothaischen Prinzessin selber, der er aus früherer Zeit bekannt oder durch seine Schülerin empfohlen sein mochte; die Zeitungen würden sonst wohl nicht gesagt haben: „Wir hören, daß Hr. Händel einige der ersten Sänger Italiens engagirt hat, und daß dieselben zu der nächsten Woche hier erwartet werden, um acht Opern [d. i. acht Vorstellungen] zu geben für die Unterhaltung J. K. Hoheit der zukünftigen Prinzessin von Wales."[70]) Einige Tage darauf heißt es: „Wir hören, daß Signor Conti, welchen man für den besten Sänger Italiens hält, von Hn. Händel veranlaßt ist herüber zu kommen und in einigen Tagen hier eintreffen wird."[71]) Nach seinem ersten Auftreten wagte man, erfüllt von Farinelli's Leistungen, jedoch nur zu sagen „Signor Giacchino Conti Ghizziello erhielt einen ungewöhnlichen Beifall; und in Betracht seiner Stimme wie auch der Art seines Vortrages muß man ihn wahrlich für einen der ersten Sänger halten, welche jetzt hier anwesend sind."[72]) Dies ist auch keineswegs übertrieben. Er war Sopranist und schon insofern etwas Neues für Händel. Ein anderer, ebenfalls verschriebener Sänger ließ vergebens auf sich warten; Händel war daher genöthigt (wie in der Ankündigung vom 28. April gesagt ist), Alcina bei Seite zu legen und an ihrer Statt Ariodante aufzuführen.

Bevor die Opernvorstellungen ihren Anfang nahmen, schrieb er zu der am 27. April '36 mit großem Pomp begangenen Hochzeit ein Trauungsanthem (Wedding Anthem), eine festlich glänzende, nur etwas zu leichte Composition, die von allen seinen Kirchensätzen am wenigsten kirchliches Gepräge hat. Hochzeitsbegeisterung lag ihm wohl ziemlich fern, besonders damals. Uebrigens sind auch die Hoch-

70) Old Whig v. 9./15. April '36.

71) London Daily Post v. 13. April '36.

72) London Daily Post v. 6. Mai '36.

zeitschöre der altkirchlichen Meister in der Regel schwach und tändelnd. Die Aufführung ging den Zeitungen zufolge in derselben Weise vor sich, wie früher bei der Prinzessin Anna (S. 321).

Die kurze Opernsaison dauerte vom 5. Mai bis zum 9. Juni, und brachte zehn Vorstellungen zu wege (nicht acht, wie die Zeitung sagte). Nach zweimaliger Vorführung des Ariodante erschien am 12. Mai „zu Ehren der kön. Vermählung" Händel's neue Oper

Atalanta. 1736.

»Fine dell Atto 1 | April 9. 1736.« — »Fine dell Atto 2do | April 14. 1736.« — »Fine dell' Opera. G. F. H. April 22. 1736.« Diese Daten geben kaum drei Wochen für die Ausarbeitung eines Werkes, welches wieder eine Fülle schöner, wenn auch nicht hervorstechend origineller Gesänge enthält.

Eine Hauptsache der Hochzeitsoper Atalanta war natürlich die passende Anbringung einer Huldigung des neuen Paares, was auch sehr gelungen zu sein scheint. Hymen's Tempel und Liebesgötter wurden vorgeführt, über einem Triumphwagen las man die Namen Friedrich und Auguste, und „die Oper schloß mit einem großen Chore, während dessen sich zum Ergötzen und zur Verwunderung des Publikums verschiedene herrliche Beleuchtungskünste entfalteten."[73])

Händel ließ sich durch seine Freunde bereden, bei dem Druck dieser Oper die Subscription in Anspruch zu nehmen. Unmittelbar nach der ersten Aufführung theilte Walsh die Bedingungen mit, welche auch bei allen noch folgenden Opern fast mit denselben Worten wiederholt wurden: „An alle Liebhaber der Musik. Heute sind Subscriptionsbogen ausgelegt für den Druck der Oper Atalanta in Partitur. Erstens, das Ganze wird auf dem besten holländischen Papier gedruckt werden. Zweitens, der Preis ist für Subscribenten eine halbe Guinee und muß bei der Zeichnung entrichtet werden; das ist um ein Drittel weniger, als irgend eine der bisher in Partitur gedruckten Opern kostet. Drittens, das Werk wird vom Autor sorgfältig corrigirt, und nach der Veröffentlichung wird kein Exemplar

---

73) London Daily Post v. 13. Mai; Old Whig v. 20. Mai '36.

unter 16 sh. zu haben sein. Diejenigen Liebhaber der Musik, welche willens sind diese Unternehmung zu unterstützen, werden ersucht ihre Namen recht bald einzusenden; an dem Werke wird so eifrig gearbeitet, daß es den Subscribenten schon Mitte Juni eingehändigt werden kann. Subscriptionen werden angenommen bei J. Walsh und in den meisten Musikläden in London."[74]) Atalanta konnte sogar noch vor der versprochenen Zeit, nämlich schon am 9. Juni ausgegeben werden.[75]) Es waren 195 Exemplare gezeichnet. Auf diesen Subscriptionsbogen hat man den engeren Kreis seiner Freunde und Verehrer beisammen, und aus der Abwesenheit königlicher und fürstlicher Namen kann man sehen, daß Händel auch jetzt noch nicht gelernt hatte, seine Werke als Bettelbriefe zu benutzen.

Seine Verhältnisse scheinen sich durch die diesjährige Unternehmung nicht verschlimmert, sondern Einnahme und Ausgabe einander ungefähr die Waage gehalten zu haben. Vorausgesetzt daß seine Getreuen (Signora Strada, Maria Negri, Herr Beard und Herr Waltz) in dieser bösen Zeit mit einer mäßigen Zahlung zufrieden waren, kann sein Aufwand nicht sehr bedeutend gewesen sein. An Rich, den Director des Theaters in Coventgarden, hatte er, wie aus dem Rechnungsbuche desselben hervorgeht[76]), für die neunzehn Abende

---

74) London Daily Post v. 14. Mai '36.

75) »*Atalanta* an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by Mr *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 589.« 83 Seiten in Fol.

76) »Mr. Handel's Music.

Dr.	Charge				Nights paid for		Cr.
1735—6				1735—6			
Thursday							
Feby. 19	Alexander's Feast	52	5 8	Received Feb. 27	For Rent & Actors	90	0 0
					Servants pr. list	14	11 4
Wed. 25	Alexander's Feast	52	5 8				
Mar. 3d	Alexander's Feast	52	5 8	Mar. 3	Received in full	52	5 8
Friday 12	Alexander's Feast	19	5 8	,, 12	Received in full	19	5 8
Wed. 17	Alexander's Feast	19	5 8	,, 17	Received in full	19	5 8
Wed. 24	Acis & Galatea	19	5 8	,, 24	Received in full	19	5 8
Wed. 31	Acis & Galatea	19	5 8	,, 31	Received in full	19	5 8
Wed. Apl. 7	Esther . . .	19	5 8	Apl. 7	Received in full	19	5 8
Wed. 14	Esther . . .	19	5 8	,, 14	Received in full	19	5 8
Wed. May 5th	Ariodante .	52	5 8	May 5	Received in full	52	5 8

dieser Saison alles in allem £ 1553. 11 sh. 4 d. zu entrichten: nämlich jeden Abend für das Haus £ 12, für Bedienung £ 7. 5 sh. 8 d., und sodann an den Tagen, an welchen englische Schauspiele gegeben werden konnten (Dienstags und Sonnabends), außerdem noch £ 33, d. h. den vollen Betrag dessen, was der Director seinen Schauspielern zu zahlen verpflichtet war, gleichviel ob er sie beschäftigte oder nicht.[77]) Durch diese Abzahlung der Schauspieler vertheuerte sich Händel's Oper außerordentlich. Die Bedingungen, unter denen er in Coventgarden spielen konnte, waren also so ungünstig für ihn, daß er von vorn herein die Unmöglichkeit eingesehen haben muß, jemals dabei etwas gewinnen zu können, und zur Fortsetzung der Aufführungen keinen andern Grund gehabt haben kann, als der Stadt den überwiegenden künstlerischen Werth seiner Oper zu beweisen und in allen Fällen für seine Kunstwerke ein ausführendes Personal zur Hand zu haben.

Die Vermählung des Prinzen von Wales zu feiern, war eigentlich die Pflicht der Gegenoper. Rolli und Porpora hatten auch eine dem Händel'schen „Parnasso in Festa" ähnliche Serenata vorbereitet, genannt »Festa d'Imeneo«, die aber gegen Händel's Oper armselig genug ausfiel und trotz Farinelli nur wenige Aufführungen erlebte.

Fri.	7	Ariodante .	52	5 8	May	7	Received in full	52	5 8
Wed.	12	Atalanta . .	52	5 8	„	12	Received in full	52	5 8
Sat.	15	Atalanta . .	52	5 8	„	15	Received in full	52	5 8
Wed.	19	Atalanta . .	52	5 8	„	19	Received in full	52	5 8
Sat.	22	Atalanta . .	52	5 8	„	22	Received in full	52	5 8
Wed.	26	Atalanta . .	52	5 8	„	26	Received in full	52	5 8
Sat.	29	Atalanta . .	52	5 8	„	29	Received in full	52	5 8
Wed. June	2	Atalante . .	52	5 8	June	2	Received in full	52	5 8
Wed. June	9	Atalante . .	33	13 8	„	19	Recd.	33	13 8.«

Mitgetheilt von Husk (Mus. celebrations on St. Cecilia's Day, p. 68) als »entry in the Account of the Treasurer of Lincoln's Inn Fields and Covent Garden Theatres.«

77) Die täglichen Ausgaben in Drury=Lane, dem ersten englischen Theater, waren schon im Jahre 1733 etwas höher, hauptsächlich wegen der ungerechten Begünstigung des Cibber'schen Anhanges. »By these and other salaries, with the incident charges, (besides cloaths and scenes) the Patentees are at the daily charge of 49 l. odd money, each acting day.« Grubstreet Journal v. 14. Juni '33.

Ueberhaupt war der Farinelli-Rausch schon ziemlich verschwunden. Händel's Vertheidigung der Kunst und der gesunden musikalischen Vernunft im Alexanderfest hatte doch einigen Eindruck gemacht; nun kam Fielding mit scherzhaften Gründen unmittelbar hinterdrein und ließ im „Pasquin, dramat. Satire auf die Zeiten", die Königinnen des gesunden und des ungesunden Menschenverstandes ihre Sache ausfechten. „Als ich letzten Herbst [1735] die Stadt verließ", schreibt Frau Pendarves an Swift, „war Farinelli die regierende Tollheit; ich finde, jetzt hat sie sich auf Pasquin geworfen. Dieser hat fast einen Zulauf wie die Bettler-Oper, besitzt aber nach meiner Meinung nicht gleiches Verdienst, obwohl Humor darin ist."[78]) Daß die Satire dem Farinellikultus ebenso gefährlich war, als dem Walpole'schen Ministerium, ist außer Frage.[79]) Ueberhaupt mußte auf die langjährigen musikalischen Erregungen jetzt, nachdem sie an sinnlicher Heftigkeit bei Farinelli ihren Gipfel erreicht hatten, eine um so größere Abspannung folgen, sich als Uebersättigung und Musiküberdruß äußernd. Dies sah Händel nicht, weil der Geist der Kunst im Bunde mit äußerer Noth ihn unaufhaltsam zu neuen Werken anfeuerte; wohl aber merkte es Senesino, der ebenfalls übersättigt war und seinen Säckel so ziemlich gefüllt hatte. Er verließ daher am Schlusse der Saison England, ohne auch nur entfernt diejenige Theilnahme zu erregen, welche ihm bei einem ehrenhaften Betragen gewiß gewesen wäre, und ohne den furchtbar beschwornen Plan zu gänzlicher Vernichtung und Vertreibung des musikalischen Deutschen in's Werk gesetzt zu haben. Roubiliac verfertigte seine Büste, und Grubstreet-Journal rief ihm ein halb satirisches Lebewohl nach. Von seinen ersungenen £ 15,000 lebte er fortan in seiner Vaterstadt Siena, ließ

78) Mrs. Pendarves an Swift, 22. April '36. In Swift's Briefwechsel.

79) Ein Landfräulein, die Tochter des Bürgermeisters, sagt zu ihrer Mutter: »Yes, Mamma, and then [in London] we shall see Faribelly [nach Carey englisirten die Bedienten ihn Fardinello], the strange man-woman that they say is with child; and the fine pictures of Merlin's cave at the play-houses; and the rope-dancing, and the tumbling. — *Fustian.* By Miss's taste I believe she has been bred up a woman of quality too. — *Lord Place.* I cannot but with pleasure observe, Madam, the polite taste Miss shews in her choice of entertainments; I dare swear she will be much admired in the Beau Monde.« Pasquin, Act. II, Sc. 1.

sich aber noch mitunter vor hohen Personen hören und traf oft mit reisenden Engländern zusammen. Horaz Walpole schreibt von Italien aus: „Als wir [bei Rè di Coffano] mit zwei elenden Postkracken einen abschüssigen Berg hinunter fuhren, fiel der eine Gaul unter den Wagen; und während wir beschäftigt waren ihn wieder auf die Beine zu stellen, kam eine Kutsche heran mit einer Person in einem rothen Mantel, einem weißen Taschentuch um den Kopf und einem schwarzen Hut darauf: wir hielten's für eine alte fette Frauensperson, aber es redete aus enger Kehle in einem hohen schrillen Ton und producirte sich als Senesino."[80])

War die neue Prinzessin von Wales noch keine entschiedene Händelianerin, als sie nach England kam, so wurde sie es doch schon durch die wenige Musik, welche sie bis jetzt von ihrem Landsmanne hier gehört hatte. Auch Prinz Friedrich bekam wieder mehr Ohr für Händel, was aber nicht allein der Einwirkung seiner sanften, ihm demüthig ergebenen Gemahlin zugeschrieben werden muß; denn innerlich war er ebenfalls Händelianer, und nachdem seine Schwester Anna ihn nicht mehr mit Lobreden auf ihren Meister zum Widerspruch reizen konnte, hatte er gegen die Musik desselben ferner nichts einzuwenden, hielt es aber natürlich unter seiner Würde, etwas zur Beilegung des Streites zu thun, den er früher aus kleinlichen, eigennützigen Absichten angefacht hatte. Diese veränderte Stimmung des kronprinzlichen Hauses war indeß für Händel schon Ermuthigung genug; dazu kam noch, daß sich jetzt Signora Bertolli und der ausgezeichnete Trompeter Snow von der Gegenoper wieder bei ihm einstellten. Beide Opern machten nun starke Vorbereitungen für den nächsten Winter, nicht ahnend, daß es der letzte sein werde.

Vierter Jahrlauf. 1736—37.

„Wie wir hören, haben die Operntheater verschiedene Personen nach Italien gesandt, um zu der folgenden Saison noch einige Stimmen aufzusuchen, und Signor Dominichino, einer der besten jetzt

80) Horaz Walpole an Richard West, 23. März 1740. The Letters of *Horace Walpole*. Edited by *Peter Cunningham*. (London, 1857—59. 9 vols. 8.) I, 41.

lebenden italienischen Sänger, soll von Hn. Händel gewonnen sein und in kurzer Zeit hier erwartet werden." [81]) Der genannte Sänger kam im October von Dresden nach England und ließ sich, wie gewöhnlich, vor seinem Auftreten zuerst bei Hofe hören. „Am letzten Dienstag [5. Oct.] langte der gefeierte Domenico Annibali von Dresden hier an, um in Händel's Coventgarden-Oper zu singen; der Hof ließ ihn zu sich nach Kensington hinaus kommen, wo er die Ehre hatte, der Königin und den Prinzessinnen verschiedene Gesänge vorzutragen, und alle gaben ihm ihren vollsten Beifall zu erkennen." [82]) Daß sich darin nicht eben Parteinahme für Händel aussprach, erhellt aus einer andern Zeitungsnachricht, nach welcher die drei von der Gegenoper engagirten Damen bei Hofe dieselbe Aufnahme fanden. „Signora Merighi [S. 233], Signora Chimenti und die Francesina [Elisabetta Duparc, detta la Francesina], drei Sängerinnen welche kürzlich für die kön. Akademie der Musik von Italien herüber gekommen sind, hatten letzten Montag Abend die Ehre, in Kensington vor der Königin, dem Herzoge und den Prinzessinnen zu singen, und fanden eine höchst gnädige Aufnahme; Ihre Majestät geruhte ihren Vorträgen Beifall zu schenken, und zum Schlusse machte die Francesina mit ihren Tänzen dem Hofe ein großes Vergnügen." [83])

Signora Strada war den Sommer über bei der Prinzessin Anna in Holland gewesen. Am 4. October stellte sie sich wieder ein. „Wie wir hören, kam die berühmte Signora Strada letzten Abend von Holland an, und zwar zunächst zu dem Zwecke, um am folgenden Donnerstage im Gasthause zum Schwan in der Börsenallee zu singen." [84]).

Händel eröffnete Coventgarden am 6. November mit Alcina. Er wollte eigentlich etwas später beginnen; aber „daß der Prinz und die Prinzessin von Wales beabsichtigen, Herrn Händel nächsten Sonnabend bei der Oper Alcina mit ihrer Gegenwart zu beehren,

---

81) London Daily Post v. 18. Juni '36.
82) Old Whig v. 14. Oct. '36. Vgl. London Daily Post v. 5. Oct. '36.
83) London Daily Post v. 18. Nov. '36.
84) London Daily Post v. 5. Oct. '36.

dieses ist der Grund weßhalb die Opern früher anfangen, als beabsichtigt war.“ [85]) Auf deren Wunsch kam Alcina an dem genannten Tage „vor einer zahlreichen und glänzenden Versammlung“ zur Aufführung. Am 20. November wurde die Hochzeitsoper Atalanta erneuert und „mit verschiedenen passenden Feuerwerken“ vorgestellt, ebenfalls bei Anwesenheit des kronprinzlichen Paares. Auch dem am 8. December folgenden Porus und andern Werken schenkten sie ihre Theilnahme.

Dagegen zog sich der König in diesem Winter ganz von der Oper zurück und gewährte ihr weder Unterstützung noch Aufmunterung. Aus einem im November 1736 geschriebenen Briefe von Benjamin Victor an Händel's Freund Dubourg, den Violinisten und Musikdirector in Dublin, ersieht man die Lage der Dinge sehr klar. Er schreibt: „Keine der beiden Opern ist auf einem erfolgreichen Wege; und es ist die feste Meinung, daß dieser Winter den Ruin Ihres Freundes Händel vollenden wird, insoweit der Verlust seines Geldes ihn ruiniren kann. Von seinem neuen Sänger [Annibali] haben Sie ohne Frage schon eine bessere Beschreibung erhalten, als ich Ihnen zu geben vermag; man sieht, Händel weiß die durch Senesino's Abgang verursachte Lücke besser auszufüllen, als erwartet wurde. Aber es ist hauptsächlich in seinem Auftreten (seine Stimme und Manier sind nämlich ganz nach dem neuen Modell), daß Farinelli jeden andern übertrifft, und doch hat auch dieser im vorigen Winter, in seiner zweiten Saison, schon vor leeren Bänken gesungen. Wir sind nicht ohne Hoffnung, daß Senesino nach England zurückkehrt und daß wir ihn dann noch einmal wieder in seinem höchsten Glanze erblicken werden, nämlich im Vortrage Händel'scher Compositionen.

„Am letzten Dienstag [20. November] hatten wir eine neue Oper von Händel [die erneuerte Atalanta]; und bei dem Erscheinen dieses großen Fürsten der Harmonie im Orchester erhob die Versammlung ein so allgemeines Beifallklatschen, daß einige erstaunt und andere unwillig darüber waren. Die Oper anlangend, so sagen die Kritiker, sie sei seinen vorigen Compositionen zu ähnlich und nicht mannigfal-

85) London Daily Post v. 1. Nov. '36.

tig genug. Ich hörte dabei auch seinen neuen Sänger [Annibali] und schätze ihn dem früheren Carestini so ziemlich gleich, nur hat er dieses vor seinem Vorgänger voraus, daß er dann und wann einen Ton heraus bringt, welcher dem eines verlassenen jungen Kalbes sehr ähnlich ist.

„Die beiden Schauspielhäuser anlangend, so hat Ihr Freund Fleetwood [Director von Drury=Lane] einige Zeit Succeß und volle Strömung gehabt; aber man versichert mich, daß die Wasser zurück fließen und daß jetzt Rich mit dem Strome gehen wird. Die beiden Opern anlangend, diese müssen fallen, denn des Königs Gegenwart, welche sie bislang kaum aufrecht zu erhalten vermochte, ist ihnen nun gar noch verweigert, da Se. Majestät nicht zulassen will, daß seine königl. Ohren in dieser Saison ergötzt werden. Und die Musik anlangend, die blüht hier (mehr als jemals zuvor) in Subscriptions=Concerten und Privat=Gesellschaften, was die Menschen nothwendig gegen alle Opern und öffentlichen Concerte einnimmt und gleichgültig macht." [86]) Händel scheint die Erfolglosigkeit seiner Anstrengungen also nicht so vorausgesehen zu haben, wie sein Publikum; für alle Fälle wollte er einen letzten, äußersten Versuch machen. Er hatte bereits zwei neue Opern fertig und machte sich noch vor Ablauf dieses Jahres an die dritte.

Giustino. 1736.

Angefangen »Agost 14 | 1736«. — »Fine del Atto 1 Agost 29. 1736.« — »Fine dell Atto 2. Sept 3. 1736.« — »Fine dell' Opera G F. Handel. London 7. Septembr 1736 | u. von den 15. Oct. biß den | 20. 1736. ausgefüllet."

Der Text ist wahrscheinlich derselbe, welchen Graf Beregani 1683 für Venedig schrieb. Die erste Vorstellung fand am 16. Februar '37 statt.[87])

---

86) Original Letters, dramatic Pieces and Poems. By *Benjamin Victor* (London, 1776. 3 vols. 8.) I, 13 ff. Der Brief hat das Datum »November 1738«: ein augenscheinlicher Druckfehler, da Händel im Herbst '38 keine Opern aufführte und da der ganze Inhalt des Briefes sich auf Vorgänge im November '36 bezieht.

87) »*Justin* an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent

Arminio. 1736.

„angefangen Sept 15 | Mittwoch | 1736“ — »Fine dell' Atto Primo | Sept 19. 1736.« — »Fine dell Atto 2do | Sept. 26. | 1736.« — Fine dell' Opera | G F Handel Octobr 3 Anno 1736. | Den 14 dieses vollends | alles ausgefüllet.“

Händel benutzte (wie Burney behauptet oder vermuthet) zu diesem Werke den Text der Oper gleiches Namens, welche Heidegger hier schon im Jahre 1714 hatte aufführen lassen. Arminius kam vor Justin zur Aufführung, nämlich am 12. Januar '37.[88])

Berenice. 1736—37.

„angefangen Decembr 18. 1736.“— »Fine dell Atto primo | Decembr 27. | 1736.« | »Fine dell' Atto 2do Jan 7. 1737 | G. F. Handel.« — »Fine dell' Opera Berenice | G. F. Handel January 18. 1737. | auszufüllen geendiget den 27 January 1737.«

Der Text wird wieder einer früheren Oper entnommen sein, doch läßt sich vermuthungsweise nichts näheres darüber sagen. Berenice wurde am 18. Mai '37 zuerst gegeben.[89])

Aus Händel's Beischriften ist ersichtlich, daß die hier zusammen gestellten drei Opern in fünf aufeinander folgenden Monaten geschrieben wurden. Von allen dreien hält sich nur der Arminius nicht auf gleicher Höhe mit seinen besten dramatischen Compositionen; aber Justin und Berenice sind wahre Meisterwerke, voller Schönheit und Mannigfaltigkeit. Wahrlich, man erstaunt, den Strom des Gesan-

---

Garden. Compos'd by M^{r} *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 609.« 104 Seiten in Fol. Erschienen am 30. März d. J.; s. Craftsman v. 26. März u. 2. April '37.

88) Die Aufforderung zur Subscription bringt der Craftsman v. 22. Jan. '37, und die Oper erschien darauf am 12. Februar. »*Arminius* an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by M^{r} *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 605.« 91 Seiten in Fol.

89) Die Aufforderung zur Subscription steht im Craftsman v. 28. Mai '37, und die Oper erschien am 18. Juni. »*Berenice* an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by M^{r} *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 619.« 82 Seiten in Fol.

ges nach so vielen außerordentlichen Ergüssen noch immer in derselben Stärke fließen zu sehen. Händel's Hoffnungen waren neu belebt. Auch Porpora und die Cuzzoni hatten England verlassen müssen, was aber die Zeitungen nicht für wichtig genug hielten zu erwähnen, so daß wir den genauen Zeitpunkt nicht wissen; wahrscheinlich gingen sie mit Senesino davon, jedenfalls im Sommer 1736. Händel hatte also insofern gesiegt, als die musikalische Macht, mit welcher die Gegenoper ihn angriff, geschlagen und vertrieben war. Es galt jetzt nur noch Farinelli zu verscheuchen und sodann zu jedem ehrenhaften Schritte bereit zu sein, der die so zweckmäßige und von vielen befürwortete Wiedervereinigung der beiden Opern herbei führen konnte. Dieser Winter mußte also vieles zur Entscheidung bringen.

Arminius, das schwächste der drei Werke, ging vorauf, vielleicht weil die Vorbereitungen zu Justin längere Zeit in Anspruch nahmen, und erlebte sechs Aufführungen.

Justin folgte am 16. Februar und schlug durch so sehr es unter den jetzigen Umständen möglich war. Nachdem drei Vorstellungen stattgefunden hatten, kam die Fastenzeit heran, welche die Theaterabende beschränkte. Händel, äußerst behindert durch ein solches Herkommen, zeigte an, daß die Opern auch in den Fasten Mittwochs und Freitags gespielt werden sollten, und ließ mit Justin fortfahren. Wie wir wissen, wählte er diese Tage, um nicht mit der Gegenoper zusammen zu treffen, namentlich aber auch, weil er das Theater dann um £ 33 billiger haben konnte. Auch dem Director Rich mußte es erwünscht sein, dadurch für seine Gesellschaft mehr Spielraum zu erhalten; aus der Bezeichnung „die Directoren", welche in einer Anzeige gebraucht wird,[90]) scheint überhaupt hervor zu gehen, daß Händel und Rich die Opernunternehmung jetzt in gewisser Hinsicht gemeinsam betrieben. Händel würde nun die Oper dem Oratorium sicherlich nicht vorgezogen haben, wenn sie ihm nicht einträglicher gewesen wäre und wenn er nicht neben einer schlechten englischen eine vorzüg-

90) Am 1. Dec. '36 wurde eine Vorstellung des Porus wegen plötzlicher Erkrankung der Strada unmöglich, »which sudden indisposition«, wird entschuldigend bemerkt, »put it out of the power of the *Directors*, to give earlier notice to the town of their disappointment.« London Daily Post v. 2. Dec. '36.

liche italienische Gesellschaft gehabt hätte. Auch konnten ohne diese Neuerung zwei italienische Opern fernerhin nicht mehr bestehen: es war also ein Schlag, der seiner Unternehmung in's Herz drang, als die Mittwochs- und Freitags-Aufführungen verboten wurden.

Darauf mußten die oratorischen Werke wieder hervor kommen. „Wir hören", schreibt eine Zeitung, „nachdem Mittwochs und Freitags während der Fasten in Coventgarden Opern aufzuführen verboten worden, bereitet Herr Händel Dryden's Ode von Alexander's Fest vor, zudem die Oratorien Esther und Debora mit verschiedenen neuen Concerten für die Orgel und andere Instrumente, und noch eine neue musikalische Unterhaltung, genannt Il Trionfo del Tempo e della Verità, welche Werke in diesen Wochen abwechselnd zur Aufführung kommen sollen."[91]) In welcher Weise das Jugendwerk „Triumph der Zeit und Wahrheit" jetzt umgearbeitet wurde, ist schon Seite 220 des ersten Bandes erzählt. Debora kam in diesem Jahre nicht heraus, aber die übrigen Oratorien wurden selbst in den vier ersten Tagen der Passionswoche gesungen, vielleicht erst in Folge besonderer Verwilligung, nämlich am Montag (4. April) Il trionfo del tempo, am Dienstag Alexander's Fest, am Mittwoch und Donnerstag Esther.

So schien Händel, wenn ihm der eine Weg vertreten war, sich immer in wenigen Tagen einen neuen bahnen zu können. Die Thätigkeit, welche er in diesem Jahrlaufe als Componist und Director entfaltete, ist im höchsten Grade bewundernswerth, aber auch beängstigend zugleich. Der eigentliche Ausgang der Unternehmung war dem Publikum, wie wir aus Victor's Briefe sehen, schon zu Anfang der Saison nicht mehr zweifelhaft, und es war nicht die geringste Aussicht vorhanden, daß die mit einer so außerordentlich heftigen und ausdauernden Thätigkeit erstrebte Besserung seiner äußeren Lage erreicht werden konnte. Nun kam das Unglück von allen Seiten. Die Bäder in Tunbridge 1735 (und wahrscheinlich auch 1736) hatten sein körperliches Uebel nicht völlig gehoben; durch die Anstrengungen und Erlebnisse dieses Winters verschlimmerte es sich dermaßen, daß es zuletzt Körper und Geist über den Haufen warf: der Schlag rührte ihn und lähmte

91) London Daily Post v. 11. März '37. Vgl. Burney, History IV, 403.

seinen rechten Arm, ja seine ganze rechte Seite, so daß die Hand, deren Spiel so viele Tausende entzückt hatte, ihm jetzt die gewöhnlichen Dienste versagte, — und wie sehr zu Zeiten seine Verstandeskräfte zerrüttet waren (sagen Mainwaring und Hawkins), sah man an hundert Beispielen, die zu erzählen dem Leser aber wenig Vergnügen machen würde; es bestätigte sich hier wieder, daß die Abweichungen von der Vernunft um so gewaltsamer zu sein pflegen, je stärker die Geisteskräfte sind, welche ihre natürliche Bahn verließen.[92]) Die Zeitungen äußern sich sehr zurückhaltend über Händel's Zustand, und wir erfahren durch sie eigentlich nur, daß er bald nach seiner letzten Oratorienaufführung erkrankt sein muß und anfangs Mai wieder soweit hergestellt war, um Opern dirigiren zu können. „Herr Händel, welcher seit einiger Zeit an rheumatischen Uebeln litt, ist auf einem so guten Wege der Besserung, daß man hofft er werde im Stande sein nächsten Mittwoch als am 4. Mai die Oper Justin zu leiten, an welchem Abende Ihre Majestäten [?], wie wir hören, diese Oper mit ihrer Gegenwart beehren werden.“[93])

Während Händel's Krankheit (seit dem 13. April) kam die Oper Dido, vielleicht von Ristori componirt, drei mal zur Aufführung, vermuthlich unter der Leitung desjenigen ungenannten Musikers, welcher in Coventgarden den zweiten Flügel spielte.

Die Zeit, in welcher Justin für Händel hätte ergiebig sein können, war nun vorüber. Aber Andere wußten ihn desto besser auszubeuten. Die höchst abenteuerliche Handlung, namentlich der Kampf mit dem alles verheerenden Drachen, erweckte in Henry Carey den Gedanken, Justin's Drachen auf Grund der alten Ballade vom Ritter Moore in Moorehall zu englisiren und in einer Posse die italienische Oper ähnlich durchzuziehen, wie Fielding im Pasquin die englischen Lust- und Trauerspiele. So entstand sein „Drache von Wantley (The Dragon of Wantley)“, ein köstlicher und sehr theatralisch angelegter Unsinn. Lampe besorgte die Compositionen; für den Drachen diente Händel's Bassist Waltz und die für diesen gesetzte Musik zum Muster. Die Farce kam am 26. October 1737 in Coventgarden

---

92) Mainwaring, Memoirs p. 121—22. Hawkins, History V, 326.
93) London Daily Post v. 30. April '37.

zur Aufführung. Der Zulauf war so allgemein, wie bei Pasquin und der Bettler-Oper; „wäre der König doch lieber in den Drachen von Wantley gegangen, als die Königin und uns hier zu langweilen!" ruft Hervey an einem dieser Abende aus und setzt hinzu „Der Drache von Wantley war eine neue einfältige Farce, welche aber jedermann sehen mußte."[94]) Die Zahl der Vorstellungen in der ersten Saison belief sich auf 67, und das Textbuch erlebte im Laufe dieses Jahres vierzehn Auflagen. Später folgte noch ein zweiter Theil. Rich gewann also durch die Travestie wieder, was er vielleicht bei der Ausstattung des Originals oder der übrigen italienischen Opern zugesetzt hatte. Auch in den nächstfolgenden Compositionen von Augustin Arne, in Comus und Alfred, finden sich deutliche Spuren, daß dieser die Oper Justin ebenfalls stark auf sich wirken ließ. So hatte jeder in seiner Art Förderung und Nutzen davon, nur Händel nicht.

Berenice folgte erst am 18. Mai, also zu spät für eine bedeutende Wirkung in diesem Jahre. Die mittleren Stände, welche Covent-garden besuchten, hatten überhaupt ihre Neugier bald befriedigt und konnten schon aus Mangel am Verständniß der Sprache nicht näher auf die Musik eingehen, also auch ihre Besuche nicht oft wiederholen. Der kronprinzliche Hof besuchte Händel's Oper oft, der königliche fast garnicht; daß beide gemeinsam sich so für seine Musik aussprachen, wie sie es nach ihrer Werthschätzung derselben wünschen mußten, stand eben jetzt am allerwenigsten zu erwarten, denn der alte Streit um die £ 50,000, welche der Prinz von Wales als jährliche Zulage beanspruchte, entbrannte von neuem, — und solche Schimpfreden über den ungerathenen Sohn wurden im St. Jamespalast gehalten, daß der Herausgeber der Hervey-Memoiren selbst von den Ausdrücken der Königin mehrere hat streichen müssen. Die Feindschaft der beiden Hofhalte nahm mit der der beiden Opern einen gleichen Lauf und auch so ziemlich denselben Ausgang.

Die Gegenoper ließ sich von Hasse ein neues Werk anfertigen, Siroe genannt, mit welchem sie am 23. November 1736 ihre letzte Saison eröffnete. Als ein neues Reizmittel wurden in diese Oper und in die folgenden komische Zwischenspiele eingelegt, welches in

94) Hervey, Memoirs II, 491.

Italien der neueste Fortschritt war und als eine nothwendige Folge der von Hasse, Porpora und Aehnlichen componirten und von Farinelli und seines Gleichen abgesungenen Opera seria angesehen werden muß. Ebenfalls eine Folge der schimpflich geringen Bedeutung, zu welcher der Tonsetzer als solcher in diesem Kreise absank, war es, daß der königl. Poet Rolli jetzt selber eine Oper componirte, d. h. zusammen setzte, und nicht bloß eine Oper schlechthin, sondern eine Musteroper, wie er noch vor Aufführung derselben mit der ihm eignen Bescheidenheit zu verstehen gab. „Signor Rolli's neue Oper, genannt Sabrina, wurde gestern in Hn. Heydegger's Salon probirt. Die Signora Marchesini, welche kürzlich von Italien hier angelangt ist, sang darin mit allgemeinem Beifall; und wir hören, daß Ihre königl. Hoheiten der Prinz und die Prinzessin von Wales, an deren Hofe sie letzten Freitag sang, beabsichtigen die Vorstellung im königl. Theater in Haymarket diesen Abend mit ihrer Gegenwart zu beehren. Die Arien der Signora Marchesini sind von dem genialen Autor in einer so vortrefflichen und wohlberechneten Weise über die ganze Oper vertheilt, daß sie damit die Zuschauer von Akt zu Akt gradweise immer höher anzieht.“ 95) Die Stadt war aber so taub und blind gegen ihr eignes Vergnügen, und schon nach drei Vorstellungen dieses gradweisen Aufziehens so müde, daß auch das genannte Musterwerk ein komisches Intermezzo zum Vorspann nehmen mußte. Selbst den göttlichen Farinelli ließ die von ihren eignen Gerichten übersättigte Adelspartei jetzt vor einem leeren Hause singen, und Colley Cibber erklärt uns dieses Factum mit Gründen, welche für die Wirkung der rein italienischen d. i. der anti-Händel'schen Oper und für den Geschmack der Bewunderer derselben außerordentlich bezeichnend sind. „Die Wahrheit ist,“ sagt er, „daß diese Art von Vergnügungen so gänzlich sinnlicher Natur sind, und deßhalb für sie keine andere Möglichkeit bleibt unserer Vernunft Herr zu werden, als durch ihre Neuheit; und ein solcher Reiz der Neuheit ist nur zu erhalten durch einen jährlichen Wechsel der besten Stimmen, welche gleich den schönsten Blumen nur für éine Saison blühen, und nachdem diese vorüber ist nichts als welke Blumensträuße sind. Aus dieser natürlichen Ursache

95) London Daily Post v. 26. April '37.

sahen wir selbst Farinelli in seinen beiden letzten Jahren vor einer Gesellschaft von fünf und dreißig Pfund singen.“ 96) Aber auch erst Farinelli's Auftreten war es, welches ihn diese „Wahrheit“ finden ließ; denn Senesino's Sommer hatte zwölf, Cuzzoni's sieben, Strada's neun Jahre gedauert, nämlich unter Händel's Pflege, der es verstand die sinnliche Schönheit des Tones geistig zu veredeln und Kunstgestalten hervor zu bringen, an denen sich der ausführende Künstler gleichsam verjüngte, deren Reize sich auf ihn übertrugen und um ihn und seine Zuhörer ein ideales Band schlangen. Den Farinelli erfüllte der Schaden, welcher seinem Ruhm aus einer solchen Vernachlässigung erwachsen mußte, mit gerechter Besorgniß; er richtete seinen Blick auf ein anderes Land. Nun gab es keinen Hof der Christenheit, welcher geistig so verödet und versunken war, wie der spanische, und mit richtigem Takt entschloß er sich an diesem sein Glück zu versuchen; der Gesandte desselben in London, von Anfang an sein bester Beschützer, bahnte ihm den Weg dorthin. Sein Abschied von England war eines so großen Mannes würdig. Am 11. Juni 1737 sang er in Rolli's Sabrina. Zum vierzehnten wurde dieselbe Oper wieder angezeigt: aber durch das leere Haus am elften hatte Farinelli sich eine Erkältung zugezogen, und die Vorstellung unterblieb. Hiermit war die Gegenoper zu Ende. Auf eine so pomphafte Weise feierte sie ihren Sieg über Händel! Und der Repräsentant des musikalischen Materialismus machte sich in aller Stille davon, die Stadt verlassend, sagt Burney, nachdem die Stadt ihn verlassen hatte. Auch der zunächst unternommene Streifzug nach Paris wollte ihm nicht glücken; aber die Aufnahme in Spanien ersetzte alles. Hier hielt man seine Töne zu gut für die Unterthanen, und sorgte dafür daß sie allein von dem erhabenen Geiste des Monarchen vernommen würden. Für unermeßliche Geschenke und ein lebenslängliches Einkommen von zwanzig tausend Thalern hatte Farinelli die Aufgabe einem blödsinnigen Könige allabendlich dieselben vier Arien vorzusingen. Er erlangte die Macht eines ersten Ministers, und seine Lobredner, zu denen auch Burney gehört, erzählen uns, er habe sich in dieser Stellung nie übermüthig oder zudringlich erwiesen; sie vergaßen aber, daß, wenn

---

96) Cibber, Life p. 342.

seine Zärtlichkeit sich gegen die Großen des Hofes mitunter allzu vertraulich äußerte, er auch wohl zur Antwort bekam, sie hätten nicht die Ehre ihn zu kennen. Als er geadelt wurde, trug man Sorge, das Diplom in herkömmlicher Form auszufertigen und demnach zu sagen, dieses gelte nun „für ihn und alle seine in rechtmäßig katholischer Ehe erzeugten Leibeserben.“ Nach zwanzig Jahren kam ein neuer König, welcher ihn sofort ersuchte Spanien zu verlassen und ihm Bologna als ferneren Aufenthalt anzuweisen geruhte; aus seiner eigenen Aeußerung und der seiner Lobredner, es sei ihm allergnädigst sogar gestattet worden, seine Sachen mitzunehmen, sollte man fast schließen, daß nicht nur der neue Hof von Spanien, sondern auch er selber diejenigen Kostbarkeiten, welche er einem blödsinnigen Könige abgelungert hatte, eigentlich als gestohlene Waare ansah. Das Ende und die Frucht seines Wirkens war also hier, wie früher in England, Uebersättigung und Musikhaß. Dies geschah 1759, als Händel starb, der nie um Herrengunst gebuhlt hatte, aber noch erlebte, daß sich der junge Thronfolger Georg III. in freier und tiefer Neigung für seine Kunst entschied. Und so ließen sich zwischen Händel und diesem Castraten noch manche Vergleiche ziehen, aber immer nur vollkommen gegensätzliche. Wahrlich, kein geschickterer Vertreter des musikalischen Materialismus läßt sich denken, als Farinelli, und bei vollster Freude am musikalischen Klange kein entschiedenerer Gegner desselben, als Händel.

Die Oper in Coventgarden hörte schon am 1. Juni auf und zwar mit Dido. Wir schließen hieraus, daß Händel durch Unwohlsein behindert war, seine Unternehmung persönlich weiter zu führen. So endete vorläufig der Streit in allseitiger Ermattung. Daß Händel obsiegte, ist jetzt von uns aus der Uebersicht seines ganzen Wirkens deutlich genug zu erkennen, konnte aber in einem Augenblicke, wo er Vermögen, Gesundheit und Verstand verloren hatte, wenig sichtbar sein; die allgemeine Abspannung, Uebersättigung und Ermüdung, welche sich nach den langjährigen musikalischen Aufregungen und Kämpfen auch des Publikums bemächtigte, mußte überhaupt einer klaren Erkenntniß ebenso hinderlich sein, als entscheidenden Thaten, und nur aus der zunehmenden Verehrung für den persönlichen wie für den künstlerischen Charakter Händel's konnte man ab-

nehmen, wem der Sieg zugefallen war. Er befand sich nicht in der Lage seine Sänger vollauf bezahlen zu können, es mußte ihm aber einigen Trost gewähren, daß sie so vertrauensvoll mit seinen Versprechungen zufrieden waren. „Unter diesen traurigen Umständen zeigten sich Strada und andere seiner Sänger mit Schuldverschreibungen zufrieden und verließen England auf Hn. Händel's Versicherung, daß sie ihre Bezahlung erhalten würden; und er entledigte sich später seiner Verbindlichkeiten, indem er ihnen das Geld nachsandte.“ 97)

Seit 1737 hat Händel keine selbständige Opernleitung wieder übernommen. Dieses Jahr bezeichnet auch noch in anderer Weise einen Abschluß in der dramatischen Kunst. Das Parlament faßte im Laufe desselben den denkwürdigen Beschluß, die Theater unter Aufsicht zu stellen und deßhalb von dem Hofmarschall eine Censurbehörde errichten zu lassen. Dieses neue Gesetz Walpole's wurde ebenso widerwillig aufgenommen, wie das frühere über die Accise, namentlich wegen der beleidigenden Fassung die er ihm gab. Er beantragte es nämlich als einen Zusatz zu der Verordnung über Landstreicher. Jede Schauspielergesellschaft, welche weder eine gesetzliche Ermächtigung noch einen Erlaubnißschein des Hofmarschalls beibringen konnte, sollte als eine Bande von Strolchen eingefangen werden; das auf Herkommen beruhende Privilegium des Hofmarschalls, die Aufführung jedes Stückes nach seinem Ermessen verbieten zu können, wurde in eine rechtmäßige Befugniß verwandelt, und jeder Autor hatte bei Strafe von £ 50 und Verwirkung des Rechts der Aufführung sein Stück vierzehn Tage vorher einzusenden; zudem beschränkte man die in letzter Zeit willkürlich vermehrte Zahl der Schauspielhäuser auf die bereits seit längerer Zeit bestehenden sogenannten königlichen Theater, und setzte fest daß niemand anderswo als in Westlondon (liberty of Westminster) und in der jeweiligen Residenz spielen dürfe. Das war nun in einem Lande, wo allem Schriftthum Preßfreiheit gewährt ist und deßhalb jedem verbotenen Drama die Wege zu weitester Verbreitung offen stehen, gewiß ein außerordentliches Gesetz, und von diesem Gesichtspunkte aus setzte auch Graf Chesterfield in einer allgemein bewunderten Rede auseinander, daß eine

---

97) Hawkins, History V, 326.

solche Verordnung die Aufhebung aller Preßfreiheit nach sich ziehen müsse. Aber über die auf der Bühne eingerissene Zügellosigkeit und über die Sucht alles zu persifliren, alle Berufsthätigkeiten, alle Stände, alle Persönlichkeiten zu verspotten, war nur éine Stimme. Mister Punch fand sich wirklich hart bedrängt, alle seine Vergehen wurden ihm jetzt vorgerechnet; und da es ein Lieblingsproject des Hofes war, ihn gesitteter zu machen, seine Richter auch aus lauter Personen bestanden die vornehmer waren als er, und die er daher bei irgend einer Gelegenheit schon einmal mitgenommen hatte, so kam es dahin, daß er mit großer Stimmenmehrheit unter polizeiliche Aufsicht gestellt wurde. Er beschwerte sich in seiner Art und suchte das ihm beschnittene Gebiet wenigstens durch Vermehrung der Spieltage in der Fastenzeit zu erweitern, selbst Händel's Oratorienaufführungen scherzhaft als Vorwand für seine gerechten Ansprüche benutzend. Nach Erwähnung der italienischen Sitte, welche an diesen Tagen sogar in den Kirchen Aufführungen zulasse, heißt es in den beiden Schreiben an den Herausgeber des „Gesunden Menschenverstandes" weiter: „Und in unsern Tagen hat der gefeierte Hr. Händel der Stadt oft Mittwochs und Freitags Oratorien vorgeführt ohne irgendwelche Behelligung. Freilich, seine Aufführungen sind nur auf die Vornehmen berechnet und Leute von bescheidenem Einkommen können nicht daran Theil nehmen, obwohl sie als freie Briten ein ebenso gutes Recht haben, als die Vornehmen, durch Werke entzückt zu werden die sie nicht verstehen. Ob Hr. Händel von der geistlichen Behörde oder von den Oberwächtern der Bühne eine besondere Erlaubniß erhalten hat, kann ich nicht sagen; aber wenn nicht, so muß ich das Verbot, durch welches man den scherzhaften Hn. Punch an diesen Tagen vom Agiren abhalten will, ein wenig parteiisch nennen." Um allen Vorwand zu beseitigen, verspricht Punch in der Fastenzeit ebenfalls Oratorien aufzuführen, „als z. B. 'Leben und Tod des Haman [Walpole], Premierminister bei dem Könige Ahasverus'; und zwischen den Akten wird Punch in der Kleidung eines Kardinals oder eines Erzbischofs auf der Orgel verschiedene ernsthafte Tänze vortragen." [98])

---

98) Zwei Schreiben an den Herausgeber des Common Sense; s. die Auszüge im London Magazine v. Mai '38, p. 228.

Diese Schutzschrift für Herrn Punch kam wahrscheinlich aus Henry Fielding's Feder, den das Theatergesetz zunächst am härtesten traf und gleichsam ächtete und brodlos machte. Seine neu errichtete Gesellschaft, welche er in Verspottung der „königlichen" Schauspieler die Komödianten-Gesellschaft des Großmoguls (Great Mogul's Company of Comedians) nannte und im kleinen oder französischen Haymarket-Theater agiren ließ, gehörte zu den nicht privilegirten, löste sich nun also in eine Sammlung von Landstreichern auf; und die politische Satire in seinen Schriften, im Pasquin (1736) und im historischen Register (1737), war es vor allem, was den Zorn des ersten Ministers hervor rief. Die Verhütung der Angriffe auf Religion und Sittlichkeit diente nur zum Vorwande, um jede, die zeitweilige Regierung treffende politische Satire für immer von der Bühne zu vertreiben; denn im rein Sittlichen und Schicklichen waren Fielding's Schnurren mindestens nicht schlimmer, als die dramatischen Scenen, welche Lord Hervey aus den in der Gesellschaft der Königin vorfallenden Reden zur Ergötzung seiner Gebieterin gleichsam stenographisch zusammen schrieb, und im Vergleich mit Walpole's Tischreden konnte man sie jungfräulich nennen. Die wirkliche Unsittlichkeit wird auf dem dramatischen Gebiete auch immer weniger in den satirischen Farcen und Opern, als in den eigentlichen Schau- und Lustspielen ihre Wohnung aufschlagen. Hier setzte sie sich unter der Regierung Karl's II. fest, und nachdem Jeremias Collier sie um 1700 aufstörte, konnte sie auf dem englischen Theater nie wieder in solcher Stärke mächtig werden. Daß der satirischen Posse bei aller Unreinheit, die ihr anhing, eine gesunde Kraft innewohnte, sieht man nirgends besser, als bei Fielding selber. Obwohl sich auf der von der Bettleroper eröffneten Bahn bewegend, nahm er doch nicht von dem Kreise der Geistreichen seinen Ausgang, sondern gehörte nebst seinem Freunde Hogarth jener seit 1730 langsam sich bildenden mittleren Richtung an, von deren Erstarkung das Heil Englands abhing. Er war also in der englischen Literatur eine neue Kraft, die uns in vieler Hinsicht den eigensten Geist dieser Jahre abspiegelt; und die Eigenthümlichkeit dieser neuen Männer, kraftvolle sittliche Erhebung nach einer im Strudel des Lebens durchtobten Jugend, liegt vielleicht bei keinem derselben so klar vor, wie bei Fielding, der

sein geistiges Selbst auf eine wirklich bewundernswürdige Weise läuterte. Da er eigentlich kein Dramatiker war, so gelangte er jetzt nur um so eher in den Besitz desjenigen Gebietes, auf welchem er der Vater des englischen Romans geworden ist, und insofern konnte er dem Parlamente für das Theatergesetz dankbar sein.

Chesterfield's Verkündigung, auch die englische Preßfreiheit werde nach und nach schwinden, ist nicht in Erfüllung gegangen. Aber eine abschließende Epoche bezeichnet das Theatergesetz dennoch. Mit ihm schlossen sich die drei Perioden des englischen Theaters, welche die im eigentlichen Sinne schöpferischen sind; die erste und größte derselben, das Zeitalter der Tragödien, hörte 1640 mit dem ausbrechenden Bürgerkriege auf, die Lustspielzeit ging unter Collier's Polemik kurz nach 1700 zu Ende, die satirischen Farcen erstarben mit dem Jahre 1737. Es ist bezeichnend, daß gegen die Regierungsmaaßregel überall nur die Freiheit der Presse vertheidigt wurde, niemals die der Bühne, und daß keinem Redner der Gedanke eines Volkstheaters als der höchste Zweck einer freien Bühne vorstand. Die englischen Schauspieler ernteten jetzt die Früchte der Verkommenheit, zu welcher sie hinab gesunken waren. Die Späße des Herrn Punch waren wohl geeignet Vergnügen zu erregen, nicht aber Achtung einzuflößen; es ist daher kein Wunder, daß man ihm so rücksichtslos die Narrenkappe abnahm und das bunte Jäckchen auszog, und ihm barsch befahl, seine Herrschaft nieder zu legen. Aber die wahrhaft großen Erzeugnisse des bedeutendsten Theaters der neueren Zeiten wollte oder konnte das Regierungsgesetz so wenig unterdrücken, daß diese vielmehr erst von jetzt an wie neuverjüngt wieder hervor traten. An Originalwerken hat die dramatische Dichtung der Engländer seit 1737 nichts rein Selbständiges und Bahnbrechendes hervor gebracht; eine Verminderung der schöpferischen Kraft im Vergleich zu früheren Zeiten ist unverkennbar und macht überhaupt erst das Hervortreten und das unveränderte Bestehen eines solchen Gesetzes in England erklärlich. Dagegen leuchtet Shakespeare's Erscheinung plötzlich in einem so hellen und reinen Lichte auf, daß man den Zeitpunkt seiner Wiedererweckung geradezu mit dem Jahre 1737 oder mit der Erlassung eines halbwegs berüchtigten Theatergesetzes bezeichnen muß. Diese schnelle Folge der Theatercensur war freilich

nicht das Verdienst der Walpole und Cibber, sondern vielmehr die Frucht der Satiren Fielding's und der vereinten Bestrebungen aller wahren Patrioten. Die ernste würdige Richtung, welche die englischen Theater hiermit einschlugen, ging Händel's folgenden Oratorien zur Seite, und zwar so, daß jene die größten vaterländischen Kunstdenkmale der Vergangenheit erneuerten, während er geistverwandte Werke der Gegenwart schuf.

6.

Cäcilienoden. Begräbnißanthem für Königin Caroline.

1736—1739.

Inmitten der zerrissenen wirren Zeit der Opernkämpfe schuf Händel ein Werk, welches den Gehalt und die unterscheidende Eigenthümlichkeit seiner Kunst noch deutlicher aussprach, als seine italienischen Singspiele; ein Werk, in welchem sich die ganze Reinheit und Tiefe seiner Kunstbegeisterung wiederspiegelt, und welches so völlig neu und original ist, wie es nur aus seinem Geiste entspringen konnte. Dies ist die unter dem Namen „Alexanderfest" bekannte Ode, die man aber „Timotheos und Cäcilia" nennen sollte. Wir haben hierin das unzweideutigste Bekenntniß, auf was in diesen Tagen der Streitigkeiten und Mißgeschicke sein innerstes Denken und Sinnen gerichtet war. Liebe zur Musik, Begeisterung für jene Kunst, in der allein sein geistiges Selbst athmete und sich zu unsterblicher Bedeutung aufschwang, Verkündigung ihres reinen Gehaltes, ihrer eigenthümlichen Macht: dies war es, wofür er jetzt seine volle Kraft einsetzte. Wer Händel kennt, weiß daß ihm eben in seiner damaligen Lage eine solche Aufgabe nahe treten mußte. Entweder waren die musikalischen Streitigkeiten ohne einen tief bedeutsamen Gegensatz, nur hervor gerufen durch gewöhnliche menschliche Leidenschaften, von Händel's Seite namentlich durch Herrschsucht (wie die gedankenlose Menge meinte), und die Tonkunst entbehrte überhaupt des geistigen Vollgehaltes (wie mehrere der klügsten Männer seiner Zeit behaup-

teten), — oder er irrte sich nicht, es war wirklich der innere Drang der Kunst, was ihn zum Kampfe trieb, nicht das Streben niederer Herrschsucht, und er war wirklich im Rechte, wenn er eben das als seine eigentliche, als seine einzige Bestimmung erkannte, der Tonkunst noch denjenigen Grad von Vollendung zu verleihen, ohne welchen die andern Künste ihr nie die völlige Ebenbürtigkeit zuerkennen konnten. So mußte also ein Werk, in welchem die Tonkunst selber den Gegenstand bildete, sein nächster Schritt sein, und er war jetzt allseitig vorbereitet ihn zu thun. Auch für sein eignes Kunstbewußtsein wurde derselbe von größter Bedeutung, denn er überwand damit einen gewissen Zwiespalt oder doch eine vor dem höchsten Kunstgedanken nicht völlig gerechtfertigte Zweiseitigkeit; ein Neues trat hervor zwischen Oper und Oratorium und über denselben — die Macht der freien, reinen, auf die Ausprägung ihrer eignen Idee gerichteten Tonkunst. Deßhalb bezeichnet dieses Werk, dessen äußere Schicksale keine durchgreifenden Ereignisse zur Folge hatten, im inneren Leben Händel's eine entscheidende Wendung.

Unter den vielen Anzeichen einer durchaus reinen Musikliebe, welche man kurz vor Händel's Auftreten in England wahrnahm, war die Feier des Cäcilientages das bedeutsamste und lehrreichste; das bedeutsamste, weil nichts sicherer auf ein festes Ziel deutet, als das Einschlagen des geradesten Weges dorthin; und das lehrreichste, sofern es uns in dem Verlangen nach einer das bisher Geleistete überragenden Musik zugleich erkennen läßt, wieweit dasselbe durch die schöpferische Kraft der Eingebornen befriedigt werden konnte. Der Gegenstand ist von den englischen Geschichtschreibern der Musik auch immer mit Aufmerksamkeit behandelt, freilich nie von einem allgemeinen Gesichtspunkte aus, und neulich von Husk in einem besonderen Buche antiquarisch, aber nicht wissenschaftlich und auch bei weitem nicht vollständig und genau beschrieben.

Cäcilia, eine christliche Martyrin, wurde wegen der wunderbaren musikalischen Fähigkeiten, welche die fromme Sage ihr nachrühmt, von den Tonkünstlern zur Schutzheiligen erkoren; ihr Kalendertag (in England der 22. November) vereinigte die Musiker zu Unterhaltungen, die, lange auf häusliche Kreise beschränkt, sich endlich zu öffentlichen Musikfesten erweiterten. So war es in allen Ländern,

aber nur in England sollte sich etwas Eigenthümliches daraus gestalten. Es war kein Geringerer als Purcell, welcher die englischen Cäcilientage einweihte. Zu der ersten öffentlichen Feier, die am 22. November 1683 in London stattfand, componirte er drei Oden, zwei englische (»Welcome to all the pleasures!« — »Raise the voice, all instruments obey!«) und eine lateinische (»Laudate Caeciliam!«), von denen die erste sofort im Druck erschien. Die Musik für das folgende Jahr lieferte Purcell's Lehrer und Freund Dr. Blow, und dieselbe wurde sogar noch vor der Aufführung gedruckt, der Anfang des Textes lautet »Begin the song, your instruments advance!« Blow setzte eine zweite Ode für das Jahr 1691 (»The glorious day is come«), und Purcell folgte ihm 1692 mit seiner besten Composition für das Cäcilienconcert (»Hail, bright Cecilia, hail!«); schon die Gedichte sind viel bedeutender, als die zu ihren früheren Werken. Uebrigens hatten alle bisher abgesungenen Poesien nur einen geringen epischen Gehalt, waren also mehr Hymnen als Oden, und obwohl sie viele tief musikalische Anschauungen aussprechen, besteht doch in ihnen nur eine sehr lose Verbindung zwischen Apoll und Cäcilia. Nach zehnjährigem Bestehen, 1693, nahm das Fest eine mehr geistliche Wendung: neben der Aufführung der Ode im Concertsaale fand jetzt (zum ersten Male, soviel man weiß) eine Kirchenaufführung statt, bei welcher Dr. Battell, der Unterdekan an der Hofkirche, über den Nutzen der kirchlichen oder geistlichen Musik und die in Gottes Wort gegründete Rechtmäßigkeit derselben predigte. Aehnliche Predigten wurden alljährlich auch in den schnell sich bildenden Cäciliengesellschaften anderer Städte Englands gehalten und gleich dieser ersten gewöhnlich durch den Druck verbreitet. Für die Aufführung in der Kirche zum Jahresfeste 1694 schrieb Purcell sein berühmtestes Werk, das Te Deum und Jubilate in Ddur, welches unserm Händel bei der Ausarbeitung seines Utrechter Te Deum in mehrfacher Hinsicht als Muster vorschwebte (vgl. I, 388). Blow folgte auch im Geistlichen den Fußstapfen seines herrlichen Schülers und componirte zur nächstjährigen Feier ebenfalls ein Te Deum und Jubilate. Als dasselbe aufgeführt wurde, feierte Purcell seinen Cäcilientag schon nicht mehr in dieser Welt, denn er starb am 21. November 1695. Mit seinem Hinscheiden ist die Bedeutung dieser Feste, was das

schöpferisch Musikalische betrifft, zu Ende; aber das Hand in Handgehen der Dichter, der Musiker und der Geistlichen zur Verherrlichung der Musik, der weltlich freudigen wie der geistlich erhabenen, war für ganz England von den nachhaltigsten, wohlthätigsten Folgen und hatte in andern Ländern seines Gleichen nicht. Unverkennbar strebte die Tonkunst und mit ihr das gesammte Leben hier schon in den ersten Jahren der Regierung Wilhelm's III. zu jener Höhe auf, die erst ein halbes Jahrhundert später erreicht wurde. Warum nun die Blüthen eines vielverheißenden Frühlings um 1690 so bald abwelkten, ohne die volle Frucht in ihrem Schooße zu bergen, sieht man wieder mit überraschender Deutlichkeit an dem musikalischen Theile dieser Entwicklung. Der große Dryden hatte zum Jahre 1687 eine Cäcilienode geliefert (»From Harmony, from heavenly Harmony«), die freilich nicht so leicht in Musik zu bringen war, wie jene von D'Urfey und Brady, welche Blow und Purcell setzten, deren erste Strophe aber in ihrem geistigen und dichterischen Gehalte allein schon alle übrige Cäcilienpoesie aufwog. Und dieses Gedicht kam nicht an Purcell, sondern an einen Italiener (Gio. B. Draghi): so wenig begegneten und verstanden sich die besten Kräfte! Als Dryden zehn Jahre später abermals eine Ode dichtete, eine Ode, welche der gesammten Cäcilienfeier eine nie geahnte Verklärung verlieh, war Purcell gestorben, und ein Jeremias Clarke machte sich an die Composition derselben; seine Musik der Nachwelt zu überliefern, scheint niemand der Mühe werth gehalten zu haben. Man sieht also, daß die größten dichterischen und tonkünstlerischen Kräfte herbei gezogen, aber nicht zu einer innigen, fruchtreichen Verbindung geführt wurden; die Vereinigung der Dicht- und Tonkunst wurde gewünscht und erstrebt, aber nicht als ein in der Geistesharmonie ebenbürtiger Naturen geschlossener Liebesbund, sondern mehr so, daß beide freundlich neben einander hergingen, das Große neben dem Kleinen, das Mittelmäßige neben dem Bedeutenden, wie es sich zufällig zusammen fand. Aber auch Purcell, darf man behaupten, würde der Dichtung Dryden's nicht Genüge gethan haben; er hätte sich schon seine Ode nicht entgehen lassen, wenn die wirkliche Bedeutung derselben aller andern Cäcilienpoesie gegenüber von ihm wäre erkannt worden, und wenn er sein Streben nicht mehr darauf gerichtet hätte, über gute Verse schöne

Melodien zu machen, als darauf, Geist dem Geiste zu verbinden, mit der höchsten Dichtung sich in einen Ringkampf einzulassen. Es war also noch nicht diejenige Tonkunst da, welche es wagen durfte einer durchaus vollendeten Dichtung ebenbürtig die Hand zu reichen.

Dryden dichtete die unter dem Titel „Alexander's Fest oder die Gewalt der Musik" berühmt gewordene Ode im September 1697, denn am dritten dieses Monats meldete er seinem Sohne: „Ich schreibe jetzt einen Gesang für das Fest der h. Cäcilia, die, wie Du weißt, die Patronin der Musik ist. Dies ist mühsam und keineswegs einträglich; aber ich konnte es den Festordnern nicht abschlagen, die insgesammt in mein Haus kamen und mich um eine solche Gefälligkeit ersuchten, einer von ihnen ist Herr Bridgeman, dessen Eltern die Verwandte deiner Mutter sind."[1]) Die Gefälligkeit wurde indeß besser vergolten, als der alte Barde zu erwarten schien, denn einer seiner Lebensbeschreiber erzählt, daß die Gesellschaft ihm £ 40 dafür zahlte: freilich nicht viel für ein solches Gedicht, aber doch viel für eine Gesellschaft die ihren Concertsaal für £ 5 miethete. Aus dem Briefe an seinen Sohn, der gewiß geschrieben wurde bevor er von dem Gedichte eine Zeile zu Papier gebracht hatte, scheint hervor zu gehen, daß ihm anfangs ziemlich handwerksmäßig zu Muthe war; aber der Genius der Dichtung muß dann plötzlich über ihn gekommen sein. Dieses erhellt auch aus einem Vorfalle, den Bolingbroke erlebte. „Herr St. John, der spätere Lord Bolingbroke, machte dem von ihm sehr verehrten Dryden einmal einen Morgenbesuch und fand ihn in ungewöhnlicher, fast fieberhafter Aufregung. Sich nach der Ursache erkundigend, sagte der alte Sänger zu ihm: 'Ich bin die ganze Nacht auf gewesen; meine musikalischen Freunde gewannen mir das Versprechen ab, ihnen für ihr Cäcilienfest eine Ode zu schreiben; der Gegenstand, welcher sich mir darbot, hat mich so gefaßt, daß ich nicht davon ablassen konnte bis alles vollendet war: hier ist es, beendigt in éinem Zuge'. Und damit zeigte er diejenige Ode, welche die lyrische Poesie der Briten über die jeder andern Nation erhebt." Nach einer andern, auf einen Brief Dryden's sich stützenden Erzählung

1) The Works of *John Dryden*, edited by Sir *Walter Scott* (Edinb. 1821. 18 vols. 8.) XVIII, 133.

nahm ihn das Gedicht volle vierzehn Tage in Anspruch, was Walter Scott, der in seinem Leben des Dichters das soeben Angeführte berichtet, auf spätere Correcturen u. dergl. beziehen möchte; jedoch aus der Art, wie Dryden sich gegen seinen Sohn ausdrückt, sollte man eher schließen, daß nicht die Nachhülfe, sondern die Vorbereitung den größten Theil der vierzehn Tage in Anspruch nahm. Schon die Wahl des Gegenstandes deutet sozusagen auf ein gelehrtes Vorstudium, und er war desselben hier um so mehr benöthigt, als er anfangs der Meinung sein mußte, seine Cäciliengedanken in dem vor zehn Jahren verfaßten Gedichte wesentlich erschöpft zu haben. Nun sann und suchte er tagelang: da plötzlich und unerwartet that sich ihm eine neue Welt auf, sein Geist entbrannte, und in der dichterischen Gluth einer einzigen Nacht gestaltete er den herrlichen Gedanken. Daß dieses Gedicht so sehr die Merkzeichen eines plötzlichen, einheitlichen Ergusses an sich trage, wie nur irgend eins, darin wird man also Walter Scott gewiß beistimmen. Die Entstehung desselben hat überhaupt etwas Wunderbares. Ein 67jähriger Greis, der sich in allen Dichtungsarten versucht hatte und im Dramatischen seine Meisterstücke geleistet zu haben glauben mußte, übernimmt aus Rücksichten ein Gedicht zu schreiben und zwar einen Musiktext, nach seiner Ansicht also eine der niederen Gattung der Poesie angehörige, die volle Bethätigung dichterischer Kraft nicht zulassende Aufgabe: und nun sieht er unter seinen Händen eine Dichtung entstehen, alle äußeren Zwecke überflügelnd so aus dem tiefsten Wesen der Musik heraus geboren, daß dagegen die poetische Thätigkeit seines langen Lebens wie erlischt und ihm im Feuer der Begeisterung selber das Bewußtsein kommt, erst jetzt die Höhe seines Schaffens erreicht zu haben! Doch wagte er erst dann seinem eignen Bewußtsein zu trauen, als die Oeffentlichkeit derselben Meinung war und schrieb nun an einen Freund: „Ich freue mich von allen Seiten zu hören, daß die ganze Stadt meine Ode für die beste aller meiner Dichtungen erklärt. Ich selber dachte so, als ich sie schrieb; aber da ich alt bin, mißtrauete ich meinem eignen Urtheil." Und darauf soll er denn eines Tages im Kaffeehause zu einem jungen Manne, welcher ihm lobsagend mittheilte, man halte seine Ode (in ihrer Art) für die beste in irgend einer Sprache, auch ohne Umschweife geantwortet haben: „Sie sagen wahr, junger Herr, es

ist die beste und wird die beste bleiben." „Dieser so besonders starke Ausdruck (setzt Walter Scott hinzu) darf nicht auf Rechnung der Eitelkeit geschrieben werden. Es war die innere Stimme des Verdienstes, welche hierin wie unwillkürlich hervorbrach, und ich fürchte, sie wird als prophetisch gelten."[2]) Auf diese Ode, welche im Jahre 1711 durch Clayton's Musik verunehrt wurde (s. I, 298), richtete nunmehr Händel sein Auge, nachdem das frühere Jahresfest längst erloschen oder entartet war, und wählte sie als goldnes Gefäß, um in freier Erneuerung des ursprünglichen Gedanken jetzt sein Cäcilienopfer darzubringen.

Timotheos und Cäcilia. 1736.

(Alexander's Feast.)

Der erste Theil war vollendet »January ỹ 5. 1736«; die ganze Ode am »12 Jan. 1736«; der hierzu gedichtete Anhang und damit das ganze Werk »Fine | 17 January 1736«. Der Zeitpunkt des Anfanges ist nicht angegeben, wird aber in die letzten Tage des vorauf gegangenen December fallen. Genau genommen, geht also das Werk bis in das Jahr 1735 zurück; aber der Einfachheit wegen können wir 1736 als die Zeit seiner Entstehung festhalten.

Ein neuer Freund Händel's, Newburgh Hamilton, übernahm die Zurichtung oder Eintheilung des Textes. In welchem Sinne und mit welchen Erwartungen er dieses ausführte, hat er uns in seinem „Vorworte" erzählt: „Die folgende Ode wird allgemein für die ausgezeichnetste in ihrer Art angesehen (wenigstens in unserer Sprache), und alle Kunstliebhaber haben sie mit Ungeduld in einem musikalischen Kleide zu sehen gewünscht das ihrer würdig wäre. Aber da die neueren Fortschritte in der Musik so sehr von derjenigen Weise der Composition abweichen, für welche dieses Gedicht ursprünglich bestimmt war, so zweifelten viele, daß solches jemals zu bewerkstelligen sein werde: eine Veränderung der Worte, wie sie nöthig ist, um dieselbe für eine jetzige musikalische Composition geschickt zu machen, schien kaum ausführbar ohne den geistigen Fluß zu unterbrechen,

2) *W. Scott*, Dryden's Works I, 405 ff.

welcher das ganze Gedicht bewegt, und also ohne dasselbe flach und unbedeutend zu machen. Auch ich war lange dieser Meinung, nicht nur aus Mißtrauen in meine Fähigkeiten, sondern auch wegen des schlechten Erfolges der Versuche einiger geistreichen Männer, deren Veränderungen des Originals, oder Zusätze zu demselben, sich als sehr unpassend auswiesen. Doch bei einer eingehenderen Betrachtung der Ode schwanden die anscheinenden Schwierigkeiten, obwohl ich an dem Grundsatze festhielt, mir bei einem Gedichte keine irgendwie ungerechtfertigte Freiheit zu nehmen, welches so lange ein Ehrendenkmal unserer Nation gewesen ist, und dem niemand etwas wesentliches nehmen oder zusetzen kann ohne es zu verschlechtern. Ich beschränkte mich deßhalb einfach auf eine Eintheilung desselben in Arien, Recitative und Chöre, die Worte im Ganzen als so heilig ansehend, daß kaum ein einziges verletzt oder von seiner ursprünglichen Stelle gerückt wurde. Mit welchem Erfolg ich dieses gethan habe, und ob ich jene ausgezeichnete, herrliche Schilderung der Leidenschaften bewahrte, indem ich sie dem gegenwärtigen musikalischen Geschmacke anzubequemen bemüht war, darüber hat die Welt zu urtheilen. Ich gestehe, mein hauptsächlichster Gesichtspunkt war, die gegenwärtige günstige Gelegenheit nicht zu verlieren, nämlich es nun von jenem großen Meister in Musik gesetzt zu sehen, der mit Vergnügen diese Arbeit übernommen hat, und der allein im Stande ist der Ode Genüge zu thun, dessen Compositionen auch schon lange gezeigt haben, daß sie sogar die hartnäckigste Parteilichkeit besiegen und selbst den sinnlosesten Worten Leben verleihen können. Wenn daher dieses Werk sich nur einigermaßen den Beifall der wahren Kenner der Poesie und Musik erwirbt, so werde ich mich glücklich schätzen es befördert zu haben, überzeugt, daß es fast unmöglich ist, der Welt in jenen Künsten etwas Vollkommneres zu bieten, als die vereinten und höchsten Erzeugnisse eines Dryden und eines Händel.“[3]) Das Werk unter-

3) »PREFACE.

»The following Ode being universally allow'd to be the most excellent of its kind (at least in our language), all admirers of polite amusements have with impatience expected its appearing in a musical dress equal to the subject. But the late improvements in musick varying so much from that turn of composition, for which this poem was originally design'd, most

schied sich jetzt also schon in der zarten pietätvollen Behandlung des Textes von jener Bearbeitung für Clayton, die John Hughes unternahm. Der Gedanke der Dichtung ist nicht durch den Schwall angeblich musikalischerer Worte verdunkelt, die herrliche Gestalt dieses Kunstkörpers tritt in allen Gliedern frei hervor.

Dryden übergeht diesmal die mythologischen und urgeschichtlichen Sagen von der wunderbaren Wirkung der Musik, und setzt einen historischen Vorgang zum epischen Mittelpunkte seines Gesanges: das Siegesfest Alexander's, an welchem Timotheos aus Theben durch die Gewalt seiner Kunst aus der großen Schaar der versammelten Musiker Griechenlands hervor ragte. Er war eigentlich Flötenspieler; doch Dryden läßt ihn namentlich mit seinem Gesange und

---

people despair'd of ever seeing that affair properly accomplish'd: the alteration in the words (necessary to render them fit to receive modern composition) being thought scarcely practicable, without breaking in upon that flow of spirit which runs thro' the whole of the poem, which of consequence would be render'd flat and insipid. I was long of this opinion, not only from a diffidence in my own capacity, but the ill success of some ingenious gentlemen, whose alterations of, or additions to the original, prov'd equally ill-judg'd. But upon a more particular review of the Ode, these seeming difficulties vanish'd; tho' I was determin'd not to take any unwarrantable liberty with that poem, which has so long done honour to the nation; and which no man can add to, or abridge, in any thing material, without injuring it: I therefore confin'd myself to a plain division of it into Airs, Recitative, or Chorus's; looking upon the words in general so sacred, as scarcely to violate one in the order of its first place: How I have succeeded, the world is to judge; and whether I have preserv'd that beautiful description of the passions, so exquisitely drawn, at the same time I strove to reduce them to the present taste in sounds.

»I confess my principal view was, not to lose this favourable opportunity of its being set to musick by that great Master, who has with pleasure undertaken the task, and who only is capable of doing it justice; whose compositions have long shown, that they can conquer even the most obstinate partiality, and inspire life into the most senseless words.

»If this Entertainment can, in the least degree, give satisfaction to the real judges of poetry or musick, I shall think myself happy in having promoted it; being persuaded, that it is next to an improbability, to offer the world any thing in those arts more perfect, than the united labours and utmost efforts of a *Dryden* and a *Handel*.

N. H.«

den Saiten seiner Lyra in psychologischer Folge alle Saiten einer griechischen Brust berühren.

Nach einer kurzen aber erschöpfenden Einleitung singt Timotheos zunächst von Zeus, wie er auf die Erde herab kam, ein göttliches Geschlecht gründend: und seine Schilderung der glanzvollen Erscheinung des Vaters der Götter und Helden ruft den in der Seele Alexander's schlummernden hochfliegenden Lieblingsgedanken eines unmittelbar göttlichen Ursprunges wieder hervor; in höchster Krafterregung meint der Held, Vater Zeus nachahmend, die Sphären bewegen zu können. Der weise Künstler weiß seinen Geist durch einen Gesang auf Bacchos in eine mehr irdische Bahn zurück zu lenken, aber in die des sinnlichen Uebermuthes: bethört von dem weinfrohen Gesange, ficht er alle seine Schlachten noch einmal durch, rottet die überwundenen Feinde aus, schlägt die schon Geschlagenen. Timotheos sieht den tollen Muth der ihn bethört, und wissend daß der nächste Ton in der Scala der Empfindungen das Mitleid ist, singt er von Darius, dem großen Perserkönige, dem edlen guten Menschen, der dennoch von allen, denen er wohlgethan, so elend verlassen auf wüstem Feld sein Leben aushauchte. Alexander ist von tiefstem Mitleid zu Thränen gerührt. Händel hat durch die Wiederholung der Worte in einem Chore, der wie ein schwerer Seufzer aus der Versammlung dem Gesange nachhallt, die Wirkung noch vertieft und länger festgehalten. Alles ist erschüttert, nur der Urheber selber bewahrt den Gleichmuth eines echten Künstlers. Gewaltthätige Handlungen bringen hartes Schicksal auch über die Guten, der Anblick ihrer Leiden erregt Mitleid, Mitleid in einer edlen Brust erzeugt Widerwillen vor allem zerstörenden Thun und ist der Liebe verwandt, Liebe und Zuneigung erwecken das Verlangen nach einem behaglichen friedlichen Lebensgenusse. So singt ihm Timotheos in lydischen Weisen: Krieg ist voll endloser Mühsal, Ehre ein leeres Nichts; hältst du die Welt des Eroberns werth, halte sie auch werth des Genießens; sieh Thais in blühender Schönheit dir zur Seite! Der Chor stimmt einen lauten, zum Himmel schallenden Zuruf an; von Lieb' und Wein gefangen, sinkt der Held seiner Schönen an die Brust: und so ist es die Liebe, die über die andern Empfindungen jetzt den Sieg davon trägt, die Musik aber ist die Macht, welche ihr diesen Sieg verschaffte. Hier schließt

der Musiker den ersten Theil, vier Abstufungen der Empfindungen so darstellend wie sie in gegensätzlicher Verknüpfung aus einander entspringen. Von der höchsten Erhebung, dem Uebermuth der Gottähnlichkeit, sinkt der Held herab bis zu thatlosem Genusse und bis zum Vergessen seiner selbst in träger süßer Ruhe. Auf einer so unbegreiflich schnell zurück gelegten Bahn ist der Kreislauf einer langen Entwicklung beschrieben, und dieser wunderbare Flug durch die dunkle Region der Gefühlswelt erhellt und erklärt uns denjenigen Theil unseres Innern, welcher sonst so räthselhaft ist. Die Musik macht es vernehmlich, daß das Gefühl eine wirkliche, in geordneter Folge sich entfaltende Macht ist, kein unbestimmtes, willkürliches Schwanken und Wogen; die sinnvolle, gedrängte, zu plastischen Bildern erhobene Gestaltung desselben wird man daher dieser Kunst immer als ihr eigentliches Gebiet und als ihre wahre Aufgabe zuerkennen müssen.

Das in der Composition als zweiter Theil Bezeichnete zerlegt sich in zwei große Hälften. Die erste derselben hat man als den Schluß des eigentlich griechischen Theiles dieser Ode anzusehen; Alexander wird hierin wieder auf den in seiner Natur vorwaltenden, den Mittelpunkt aller seiner Geisteskräfte bildenden heroischen Grundzug zurück geführt. Um ihn aus seiner Erschlaffung aufzurütteln, ruft Timotheos die für einen griechischen Geist so unheimliche und tief aufregende Vorstellung von den im Kampfe Gefallenen hervor, denen die Perser das Begräbniß verweigerten, und die nun in ihrem unbeschreiblich qualvollen Zustande um Rache schreien. Die Brust aller Kampfgenossen ist in stürmischer Wallung bei diesem Frevel, an ihren unglücklichen Freunden verübt, und Alexander ergreift die Fackel zur Zerstörung der Paläste der Barbaren; Thais selbst, die entzückende Schönheit, ist kriegerischen Muthes voll, ja sie schreitet voran und führt ihren Helden zu seiner Beute, einer Helena gleich in ein anderes Troja die Brandfackel schleudernd. So überraschend und anfeuernd, wie das Voranschreiten dieser Heldenbraut, ist auch der Ton, den die Musik hier plötzlich zu den Worten „Thais führt ihn an (Thais led the way)" anstimmt; man glaubt bei gänzlicher Verschiedenheit im äußern Baue zwischen dieser und der vorauf gehenden Melodie einen inneren Einklang zu vernehmen, und doch fühlt man sich durch etwas völlig Neues mit unwiderstehlicher Gewalt fortgerissen. Wenn

also irgendwo, so wird bei diesem Schlusse die volle Wirkung des in dem Gedichte geschilderten Vorganges erst durch das Hinzutreten der Händel'schen Musik empfunden; und bei einem entsprechend großartigen Vortrage ist es zuversichtlich gewiß, daß in den Zuhörern die Stimmung Alexander's und seiner Festschaar auf's neue lebendig wird.

In solcher Art und Stärke wirkte Musik auf einen griechischen Menschen, und hierauf gründen sich die Sagen von ihrer wunderbaren Kraft. Dann kam Cäcilia; eine neue Welt that sich auf, die Orgel ertönte, Hymnengesang erscholl, die Brust weitete sich, die Enge griechischer Empfindung wurde durchbrochen. Das reine Menschenthum als herrschende Anschauung und Stimmung trat zurück, das bei den Griechen priesterlich eingeengte Gottesbewußtsein wurde jetzt der Grundton eines ganz neuen, lebenskräftigen Enthusiasmus, die christliche Menschheit trat hervor. Wer den Chorsatz einmal gehört hat, in welchem Händel diese neue Zeit ankündet, dem wird er wie Wall und Mauern eines hohen christlichen Domes vorstehen. Timotheos reiche Cäcilia den Preis, singt der Dichter zum Schlusse; oder nein, beiden sei er gewährt: er schnellte die krafterregte menschliche Persönlichkeit gleichsam zum Göttlichen empor, sie ließ uns verehrungs- und bewundrungsvoll eine neue himmlische Gestalt wahrnehmen. So erhebt sich das wundervolle Gedicht erst dadurch zu seiner ganzen Größe und zum vollen Preise der Tonkunst, daß es die versöhnte Einigung des Griechischen und Christlichen offenbart. Eine derartige, unser tiefstes Leben durchdringende Versöhnung, welche in allen andern Künsten von jedem Einzelnen frei erkämpft werden muß, bildet den natürlichen Untergrund der Tonkunst. Daher ist sie in so einziger Weise die Kunst der neueren Menschheit geworden; denn ohne Einbuße griechischer Schönheit und Lebensfülle vermag sie sich zu dem Ausdrucke der höchsten christlichen Begeisterung zu erheben.

Hier am Ende der Ode ließ Händel ein »Concerto for the Organ and other Instruments« folgen, und hielt es für angemessen mit einem besonderen Preisliede auf die heil. Cäcilia zu schließen. Zu dem Zwecke schrieb Hamilton den Anhang „Ein Danklied schall' zum Himmel auf (Your voices tune and raise them high)", das einzige was er der Ode hinzu zu setzen wagte. Im übrigen ist von der Musik, getrennt von den Worten, wenig zu sagen; es ist ihr höchster Ruhm,

zu Dryden's Dichtung den musikalischen Kanon zu bilden, wie es Händel's Ruhm und überragende Bedeutung ist, das hier besungene Grundverhältniß der Tonkunst durch seine Erscheinung allseitig erhellt und zum Ideal erhoben zu haben. Er hat mit seinen Tönen (sagt Hamilton in einem dem Textbuche beigefügten Gedichte) in den britischen Theatern eine Begeisterung erregt, wie nur immer Timotheos vor der glänzenden Versammlung Alexander's; und zugleich hat er in Cäciliens Geiste Hymnen gesungen, welche die christliche Menschheit ganz allgemeinhin als ihre Sprache annahm und in denen sie sich für immer verstehen wird. Als zwei, in der Glühhitze des Genies vereinigte Funken jener himmlischen Flamme, welche durch eine mystische Kunst unser Dasein erwärmt, beschreibt Hamilton dieses dichterisch-musikalische Werk, und wünscht dem alten Dichter, den Tag mit erlebt zu haben, der seine majestätische Dichtung in einer solchen musikalischen Herrlichkeit prangen sah.[4])

---

4) »To Mr. HANDEL,
On his setting to Musick Mr. *Dryden's* 'Feast of Alexander'.

Let others charm the list'ning scaly brood,
Or tame the savage monsters of the wood;
With magick Notes inchant the leafy grove,
Or force ev'n things inanimate to move:
Be ever your's (my friend,) the God-like art
To calm the passions, and improve the heart;
The tyrant's rage and hell-born pride controul,
Or sweetly sooth to peace the mourning soul;
With martial warmth the hero's breast inspire,
Or fan new-kindling love to chaste desire.

That Artist's hand (whose skill alone could move
To glory, grief, or joy, the Son of Jove,)
Not greater raptures to the Grecian gave,
Than British Theatres from you receive;
That Ignorance and Envy vanquish'd see;
Heav'n made, you rule the world by Harmony.

Two glowing sparks of that celestial flame,
Which warms by mystick art this earthly frame,
United in one blaze of genial heat,
Produc'd this piece in sense and sounds complete;
The Sister Arts, as breathing from one soul,
With equal spirit animate the whole.

An dem dichterischen Gemälde ist nächst dem musikalischen Tiefsinne, welcher es durchdringt, nichts mehr zu bewundern, als die Treue, mit der es uns Alexander's, und in ihm als dem verdichteten Kern des schönsten Griechenthums zugleich griechisches Wesen und Empfinden vorführt, von aller modernen Lyrik nur Göthe's Braut von Korinth vergleichbar. Es ist schlechterdings kein Wort darin, welches nicht den Geist des reinsten Griechenthums athmete. Insofern hatte Händel leichte Arbeit; sein objectiver Sinn, der ein Kunstwerk nie anders zu gestalten vermochte als so, daß sich Art und Geist der Zeiten darin wiederspiegeln, fand hier schon eine völlig geebnete Bahn. Aber sie richtig zu betreten, war doch so leicht nicht, wie es den Anschein haben könnte. Ein sehr verführerischer Abweg lag nahe, wenigstens für jeden in Händel's Zeit, der denkender Künstler, aber nicht Händel war. Bei einem Gesange von der Wirkung der griechischen Musik erwachten nämlich alle jene Vorstellungen, welche die Gelehrten über die Art und Ausführung der Musik der Alten zu wege gebracht hatten. Was war natürlicher, als, in einen allgemeinen Irrthum der Zeit eingehend, das Geistige mit dem Antiquarischen zu verwechseln, zu verquisten, und den Versuch zu wagen, den Geist mit Hülfe der Alterthumskunde wieder zu erwecken, die wunderbare Wirkung der griechischen Tonkunst durch eine möglichst genaue Nachzeichnung der Form und Technik der antiken Musik zu erreichen? Wir bewegen uns hier keineswegs in leeren Möglichkeiten, denn ein bis auf den heutigen Tag hoch gefeierter Künstler in Händel's Zeit hat diesen Abweg wirklich betreten und viel Lob dafür erhalten.

Eine der berühmtesten Cantaten von Benedetto Marcello, Timoteo genannt, behandelt denselben Gegenstand und zwar ebenfalls nach Dryden's Dichtung, welche der Mathematiker Conti für ihn in's Italienische übertrug.[5]) Die Musik existirt nur handschriftlich, hat

---

Had *Dryden* liv'd the welcome day to bless,
Which cloth'd his numbers in so fit a dress;
When his majestick Poetry was crown'd
With all your bright magnificence of Sound;
How would his wonder and his transport rise?
Whilst fam'd *Timotheus* yields to you the prize.«

5) »Timoteo, o gli effetti della Musica«. Gedruckt in: Prose, e Poesie

sich aber glücklicherweise noch finden lassen. Mein Exemplar hat den Titel: »Il Timoteo overo Gli effetti della Musica. Cantata a due voci di Sua Eccellenza Sigr. Benedetto Marcello.« Die Zeit ihrer Entstehung kann mit Hülfe der Uebersetzung ziemlich sicher ermittelt werden. Abate Conti war zuerst im Jahre 1715 in London, und schon damals des Englischen soweit mächtig, daß er den Cäsar, die Tragödie des Herzogs von Buckingham (S. 84), übersetzen konnte. Er ging 1717 von Deutschland aus zum zweiten Male nach England, im März 1718 nach Paris, 1726 von dort nach Venedig zurück. Dryden's Ode hat er seiner eignen Angabe zufolge in Paris übertragen,[6]) also in den Jahren 1718—1726. Vielleicht unmittelbar nach seiner Ankunft in Venedig wird sein Freund Marcello, mit welchem er von Paris aus in Sachen griechischer Tonkunst einen Briefwechsel unterhielt, sie in Musik gesetzt haben, vermuthlich also zehn Jahre vor Händel, jedenfalls nicht nach ihm. Conti scheint die Bearbeitung von Hughes vor sich gehabt zu haben. Er ist aber in der Ausbreitung der Ode noch viel weiter gegangen; ganze Strophen sind hinzu gedichtet, auch ist überall Solo- und Chorgesang geschieden und so in Wechselwirkung gesetzt, wie man es für dramatisch-griechisch hielt. Beide, Uebersetzer und Tonsetzer, gehörten zu den gläubigsten Verehrern des gesammten griechischen Musikwesens. Marcello setzte die ganze Cantate ein- und zweistimmig, nämlich die Recitative und die kurzen lyrischen Sätze für eine Stimme, alle Chorstellen ohne Ausnahme für zwei Stimmen; ein einfacher Grundbaß für das Clavier bildet die Begleitung: alles, um die Simplicität der Alten zu erreichen und die Dichtung auf die deutlichste Weise vorzutragen. Aber wenn Händel seine Worte recht deutlich verkünden will, wählt er einen vollen Chor, und wenn er überaus deutlich werden will, so bedient er sich achtstimmiger Doppelchöre. Marcello's Chorstimmen bilden einen wirklich zweistimmigen Satz, der zwar keine große, keine Steffani'sche Kunst offenbart, aber doch auf moderne oder, richtiger ge-

---

del Signor Abate *Antonio Conti*, Patr. Ven. Vol. I p. XLIV—LIII. (Erster Band: Venedig 1739. 4. Ein zweiter erschien daselbst 1756, nach des Verfassers Tode.)

6) *Conti*, Prose, e Poesie, vol. I p. XL.

sagt, auf vernünftige Weise gestaltet ist. Aber dies war schon eine schwere Abirrung vom orthodox Griechischen, welches nach Plato nur Unisono= und Octävengesang kannte und eben damit im Chore die machtvollste Wirkung erzielte. Den Namen „Timoteo" trägt die italienische Arbeit mit Recht, denn sie enthält nicht die ganze Ode Dryden's, sondern nur den griechischen Theil derselben; kein Wort von Cäcilia und der Tonkunst christlicher Zeiten! Nichts ist lehrreicher, als eine solche Abtrennung. Nachdem schon der vollgültige Ausdruck für die Einigung und Versöhnung des Griechischen und des Christlichen gefunden war, wollte also das neuere Italien einen erst durch gelehrte Studien in die Tonkunst hinein getragenen Zwiespalt lieber befestigen und sophistisch rechtfertigen, als sich die Errungenschaften der germanischen Kunstgenossen offnen Sinnes aneignen. Dryden's Ode hat bei dieser Bearbeitung ihre wahre Tiefe und den Duft der Poesie eingebüßt. In dem Bestreben, sie durch völlige Gräcisirung erst recht zu vollenden, ist nichts als eine moderne italienische „Cantate" entstanden, die sich von den übrigen ihres Geschlechtes nur durch die griechische d. h. armselige Musik unterscheidet. Diese Composition, von den Gläubigen einst als ein neuer Schritt zur Wiedergewinnung der Tonkunst der Alten gepriesen, behält den Werth eines sehr lehrreichen Kuriosums; überwunden ist sie zusammt ihrer Richtung durch diejenige musikalische Schöpfung, in welcher das, was Dryden besingt, gleichsam Fleisch und Blut angenommen hat.

Händel's Werk wurde zuerst am 19. Februar '36 in Coventgarden aufgeführt. An demselben Tage feierte die Stiftung für arme Predigersöhne ihr Jahresfest; eine Zeitung kündigt Händel's Jubilate und eins der Krönungsanthems nebst Greene's Te Deum an,[7]) aber in einem andern Blatte heißt es, Greene's „neues großes" Te Deum nebst Jubilate sei am 17ten probirt und am 19ten in St. Paul abgesungen.[8]) Die augenblickliche Unpopularität Händel's benutzend, war es Greene diesmal wohl gelungen, sich bei der Gesellschaft anzudrängen. Er mußte sein „großes" Werk aber leider noch an demselben Abende gänzlich in den Schatten gestellt sehen; denn der Eindruck

7) Old Whig v. 12. Feb. '36.

8) Daily Gazetteer v. 18. u. 20. Feb. '36.

der Händel'schen Ode übertraf alle Erwartung und verschaffte dem Meister nach drei Jahren zum ersten Male wieder ein volles Haus. Die Ankündigung lautet: „Coventgarden. Heute als am 19. Februar wird eine Ode gegeben werden (niemals vorher aufgeführt), genannt das Fest des Alexander, gedichtet von dem sel. Hn. Dryden, in Musik gesetzt von Hn. Händel."[9]) Und über die Aufnahme lesen wir am andern Tage: „Letzten Abend waren der Herzog von Cumberland und die Prinzessin Amalie im kön. Theater zu Coventgarden, um Hn. Dryden's Ode zu hören, welche Hr. Händel in Musik gesetzt hat. Niemals war bei einer gleichen Gelegenheit eine so zahlreiche und glänzende Zuhörerschaft versammelt, denn es waren wenigstens 1300 Personen gegenwärtig, und man hält dafür, daß die Einnahme nicht weniger als £ 450 betragen kann. Das Werk fand einen allgemeinen Beifall, obgleich es dem Eindrucke hinderlich war, daß die Sänger und Musiker sich in einer zu großen Entfernung von dem Publikum befanden, welches aber, wie wir hören, das nächste Mal geändert werden soll."[10]) Die Ankündigung zum 25sten besagt auch: „Für den besseren Empfang der Damen wird das Parterre übergelegt und in die Logen geleitet, und dabei das Orchester so aufgestellt werden, daß es für die Zuhörer bequemer ist."[11]) Diesmal war der ganze Hof gegenwärtig. Die Ode wurde in dieser Saison fünf mal gegeben (S. 391) und fast alljährlich wiederholt. Sie gehörte zu den Werken, welche am schnellsten allgemeine Verbreitung und auch bei denen Eingang fanden, die aus Gründen der Vernunft gegen die italienische Oper und aus Gründen der Freidenkerei gegen ein biblisches Oratorium waren; ihre musikalische Vortrefflichkeit wurde sprichwörtlich. Die erste Aufführung außer London wird die „in der Actus-Woche" am 13. Juli '38 in Oxford gewesen sein.[12])

Die Musik dieser Ode erschien erst nach zwei Jahren im Druck,

---

9) London Daily Post v. 19. Feb. '36.

10) London Daily Post v. 20. Feb. '36.

11) London Daily Post v. 25. Feb. '36.

12) »We hear from Oxford, that on Thursday the 13th inst. (being in the Act Week) will be perform'd in a grand manner, at the Theatre, *Alexander's Feast*, for the benefit of Mr. Church and Mr. Hayes.« London Daily Post v. 4. Juli '38.

was indeß nichts auffallendes hat, wenn man die damaligen Umstände mit in Erwägung zieht. Vielleicht das nächste Hinderniß war der Tod des alten Musikverlegers Walsh, der am 13. März, drei Wochen nach der Aufführung der Cäcilienode, starb, „werth" (wie der abscheuliche englische Ausdruck lautet) zwanzig, nach einem andern Berichte sogar dreißig tausend Pfund Sterling.[13]) So waren es auch hier wieder hauptsächlich die Musikverleger und die Sänger, welche aus der großen musikalischen Bewegung den „reellen Gewinn" zu ziehen wußten. John Walsh war kaum seiner Muttersprache mächtig, verstand aber die Geschäftspraktiken aus dem Grunde. Sein Reich hatte er durch Beraubung Anderer gegründet. Obwohl nun sein Sohn das Geschäft in derselben Weise und mit einem noch größeren Erfolge fortsetzte, kann doch die Ordnung des Nachlasses den gewöhnlichen Geschäftsgang etwas unterbrochen haben. Aber das größte Hinderniß lag in dem Werke selber. Als Composition einer einheitlichen Dichtung konnte es nicht wie die Opern mit Ausscheidung des Recitatives, noch wie die bisherigen Oratorien ohne Recitative und Chöre, sondern nur als Ganzes veröffentlicht werden. Die Kosten wurden durch die Herstellung einer vollen Partitur bedeutend vergrößert, während sich die Zahl der Käufer eher verminderte als vermehrte; Händel wird also über den etwaigen Druck der Ode längere Zeit unschlüssig und mit dem Erfolge der Aufführungen vorläufig zufrieden gewesen sein. Als sich aber im nächsten Winter seine Umstände so sehr verschlimmerten, ließ er sich bereden auch für dieses Werk eine Subscription auszuschreiben. Solches geschah, soweit meine Nachrichten gehen, zuerst am 28. Mai '37, und die Ausgabe zögerte sich bis zum 14. März '38 hin.[14]) Er ließ seinen Freunden

---

13) »Last Saturday [13.] morning died at his house in Catherine-street in the Strand, *Mr. Walsh*, late musical Instrumentmaker to his Majesty, which place he resigned some time ago to his Son. He is said to have died worth 20,000 l. which he has left among his Children.« London Daily Post v. 15. März '36. — »March, died Mr. Joseph [John] *Walsh*, Musick Printer to his Majesty, in Catherine-street, worth 30,000 l.« Hist. Register vol. XXI p. 25 Appendix.

14) Im folgenden stelle ich zusammen, was darüber in den Zeitungen zu finden war.

»Just published, Proposals for printing by Subscription the new Opera

Zeit sich zu sammeln. Der nächste Grund der Verzögerung wird aber wohl Händel's Krankheit und Badereise nach Aachen gewesen sein.

---

of *Berenice*, and *Alexander's Feast*, an Ode, as they are performed in the Th. R. in Cov. Garden. Composed by Mr. Handel. Subscriptions are taken in by John Walsh.« Craftsman v. 28. Mai '37.

Etwas später heißt es über die Ode ausführlicher: »The work is in a great forwardness and will be carefully corrected and done with all expedition. Subscribers are taken in by the Author, in his house in Brook-street, Hanover Square; also by John Walsh. . . The price to Subscribers to be two Guineas, one Guinea to be paid at the time of subscribing, and the other on delivery of the book in sheets. A Print of the Author will be curiously engrav'd and given to the Subscribers and Encouragers of the Work.« London Daily Post v. 15. Juni '37. (Von Herrn Schölcher in einer mir nicht zugänglichen Zeitungsnummer gefunden und mir gütigst mitgetheilt.)

». . . in a short time will be published *Alexander's Feast.*« London Daily Post v. 27. Jan. '38.

Am 2. März wird hinzu gesetzt: »Note, Whereas a Print of the Author is now engraving by an eminent Hand, and is very near finish'd; those Noblemen, Gentlemen and Ladies, who have done the Author the honour of subscribing, may be assur'd, as soon as it is finish'd, it shall be sent to their houses, by John Walsh, the undertaker of this Work for the Author.« London Daily Post v. 2. März '38.

»This day is published and ready to be delivered to the Subscribers, by the Author at his house in Brook-street, Hanover-square. *Alexander's Feast.* An Ode wrote in honour of St. Cecilia. By Mr. Dryden. Set to Musick by Mr. Handel. J. Walsh.« London Daily Post v. 14. März '38. — Der vollständige Titel lautet: »Alexander's Feast | or the | Power of Musick. | An Ode | Wrote in Honour of St. Cecilia | By M^r Dryden. | Set to Musick by | M^r *Handel.* | With the Recitativo's, Songs, Sympho- | nys and Chorus's for Voices & Instruments. | Together, with the Cantata, Duet, and Songs, | as Perform'd at the Theatre Royal, in | Covent Garden. | Publish'd by the Author. | London. Printed for & sold by J. Walsh. . . | No. 634.« 193 Seiten in Fol. Der Band enthält demnach: 1) *Alexander's Feast*, p. 1—166. 2) *Cantata* 'Cecilia volgi un sguardo verso il solo Britanno', p. 168—190. 3) *An Additionall Song Sung by Sig^r Hannibali* 'Sei del ciel dono perfetto', p. 192—93.

Das Bildniß wurde bei den später verkauften Exemplaren dem Buche vorgesetzt: ». . . to which is prefix'd a curious Print of the Author.« London Daily Post v. 18. Mai '38.

»This day is publ., *the second Edition*, in Score, of Alexander's Feast, an Ode. . . J. Walsh.« London Daily Post v. 17. Feb. '39.

»This day is published. . . *The favourite Songs* in Alexander's Feast. Price 5 s.« London Daily Post v. 15. Dec. '39.

Von 124 Personen sind 146 Exemplare gezeichnet. An der Spitze der Subscription stehen die sieben königlichen Kinder, hier also einmal einig beisammen; aber der König fehlt, wie immer. „In Wahrheit, ich glaube", sagt Horaz Walpole, „daß König Georg selbst einer so vollendeten Composition, wie das Alexanderfest ist, eine Guinee doch vorgezogen haben würde."[15]) Dieses Urtheil auf gut Glück erhält durch obige Thatsache eine wirklich komische Bestätigung. Das beigegebene, „von einem bedeutenden Künstler" angefertigte Portrait Händel's mag von Hogarth herrühren, ist aber noch in keinem der erhaltenen Exemplare wieder gefunden.

Als Händel Timotheos und Cäcilia schrieb, hatte er außer Beard und der Strada keine irgendwie bedeutenden Sänger für das Englische. Um eine Länge und Mannigfaltigkeit zu erzielen, wie seine Zuhörer sie gewohnt waren, componirte er noch eine italienische Cäciliencantate (»Cecilia volgi un sguardo verso il solo Britanno«) voll edler und schöner Gedanken, die laut Angabe des Textbuches von Signor Arigoni und Signora Strada zu Anfang des zweiten Theiles, also zwischen dem Englischen, vorgetragen wurde. Bald aber schob er diese Cantate wieder bei Seite, und gab dann wohl als Anhang oder gleichsam als dritten Theil zu Timotheos und Cäcilia die „Wahl des Herakles".

Das künstlerische Vergnügen und der äußere Erfolg, welche mit der Composition dieser Ode verbunden waren, veranlaßten Händel nach einigen Jahren, auch das ältere Cäciliengedicht Dryden's in Musik zu setzen.

Dryden's kleine Cäcilienode. 1739.

Beischriften: »Ouverture to the Song for St. Cecilia's Day by Mr. Dryden. 1687. | begun Sept. 15. 1739.« — »Fine. | G F. Handel | Septembr 24. 1739.« Daraus ergeben sich zehn Tage für die Anfertigung dieser ziemlich umfangreichen Composition.

Die Dichtung ist herrlich; weil aber, wie Göthe sagt, „die höchste Lyrik entschieden historisch" ist, steht sie nicht auf völlig glei-

15) Memoirs of the reign of King George the Second. By *Horace Walpole*. Edited by *Lord Holland*. (London, 1846—47. 3 Bde. 8.) III, 304.

cher Stufe mit der Ode Timotheos und Cäcilia. Große epische Züge fehlen ihr keineswegs, ja der erhabene Eingang ist echt pindarisch, aber im Ganzen gehört sie mehr der beschreibenden Lyrik an. Die Weltschöpfung in und durch Harmonie bildet den Eingang dieser schönen Ode, die Verkündigung des Endes aller Dinge durch dieselbe Kraft den Schluß, die Wirkung der Musik durch ihre verschiedenen Tonorgane auf die Menschheit den Mitteltheil derselben. Händel hat alles mit meisterlicher Klarheit in Musik gebracht; Originalität, Kraft und Schönheit sind darin vereinigt. Um dergleichen voll und rein zu genießen, ist allerdings ein Sinn erforderlich, wie ihn diejenigen hatten, welche die Cäcilienfeier in's Leben riefen, eine Freude an der Musik und an ihren Handhaben, eine Versenkung gleichsam in den Ursprung und den reinen Ursinn der Tonkunst. Dies gilt ebenso sehr auch von der geistig bedeutenderen, kunstvolleren und größeren Ode Timotheos und Cäcilia. Eine solche Freude hat zugleich etwas unschuldig Kindliches, weßhalb eine viel weiser und fortgeschrittener sich dünkende moderne Betrachtung in der Cäcilienmusik im Großen und Ganzen nur kindisches Spiel zu erblicken vermag, nicht ahnend wie sehr sie sich dadurch den Sinn trübt für die Erkenntniß, daß das musikalisch Schöne von dem musikalisch Bedeutungsvollen nicht zu trennen ist. Wer es aufrichtig mit seiner Kunstbildung meint, kann garnichts besseres thun, als sich hingebend mit diesen Werken beschäftigen, denn sie werden immer den Maaßstab abgeben, wie weit man in die Musik an sich, abgesehen von allem Beiwerk und aller Verwendung, eingedrungen ist. Zugleich sind sie eine überaus trostreiche Erscheinung für den musikalischen Laien, indem sie ihn auf denjenigen Weg bringen, welcher ohne Leitung der Lehrmeister des Contrapunktes zu einem lebendigen Verständnisse der Tonkunst führt.

Händel's Musik zu der kleinen Ode Dryden's wurde am Cäcilientage '39 zuerst aufgeführt. „Im kön. Theater zu Lincoln's-Inn-Fields wird Donnerstag als am 22. November (welches der Tag der h. Cäcilia ist) eine neue Ode von Hn. Dryden mit zwei neuen Concerten für verschiedene Instrumente aufgeführt werden. Alexander's Fest und ein Orgelconcert werden vorauf gehen." [16]) Späterhin wurde

16) London Daily Post v. 22. Nov. '39.

die kleine Ode nicht an demselben Abend mit der großen, sondern in Verbindung mit andern Werken (Acis und Galatea, Allegro) gegeben. Zum Druck gelangten von ihr nur die Einzelgesänge ohne die Chöre[17]), was hier wegen der losen Verbindung des aus Solosätzen bestehenden Mitteltheils der Ode mit den Chören der Einleitung und des Schlusses wenigstens ebenso leicht ausführbar war, wie bei den Oratorien.

Auch Alexander Pope, der selbstgeständlich ganz unmusikalisch war, lernte aus diesen Oden mehr, als aus aller bisher gehörten Musik oder den Lobreden des sel. Arbuthnot. Er hatte in früher Jugend (1708) ebenfalls ein Cäciliengedicht geliefert, beginnend »Descend ye nine!« und in Nachahmung Dryden's die Fabel von Orpheus und Euridice behandelnd. Das Gedicht hieß deßhalb auch Euridice. Pope richtete es später zur musikalischen Composition ein auf Greene's Bitte, der es sodann in Musik brachte, nicht aus Cäcilienbegeisterung, sondern zwecks Erlangung des Doktorgrades. Hawkins sagt in seiner gewöhnlichen Beschränktheit, Greene habe es „sehr fein in Musik gesetzt". Wie weit diese Feinheit ging und wie sehr der Musiker es verstand, sich in den Vorgang und den Charakter der Personen zu versenken, zeigt schon der Gesang des Orpheus vor Proserpina: diesen Hauptsatz und Mittelpunkt der ganzen Dichtung, bei welchem alles aufzubieten war um die Persönlichkeit des flehenden Gatten musikalisch hervortreten zu lassen, hat Greene in ein Duett gebracht! in einen leeren armseligen Zwiegesang im Sicilianentakt, Reminiscenzen aus Bononcini und englischen Balladen zusammen knetend! Der Mann erreichte indeß seinen Zweck, die Universität zu Cambridge erhob ihn im Sommer 1730 zum musikalischen Doktor. Greene war nachgerade Doktor der Musik, Professor der Musik in Cambridge, Componist für die kön. Kirchencapelle, noch einmal Componist für die kön. Capelle, Director der kön. Hofmusik, Organist am Westminster, kön. Clavier- und Orgelstimmer: alles, weil er die Wissenschaft eines Leibdieners und Schmarotzers bei den Ministern

17) »This day is publ. The Songs in the new Ode . . . for St. Cecilia's Day . . . set to musick by Mr. Handel. pr. 3 s. J. Walsh.« London Daily Post v. 15. Dec. '39.

und den Bischöfen rechtzeitig begriff. Händel pflegte ihn seinen Bälgentreter zu nennen, denn als solchen hatte er ihn kennen gelernt. Als Pope nun die Musik zu Timotheos und Cäcilia hörte, regte sich in ihm der Wunsch, auch seine Euridice von Händel componirt zu sehen. Belchier, ein Freund beider, übernahm die Vermittlung und begab sich mit der Ode zu Händel. Aber kaum hatte dieser sie angesehen, als er ausrief: „Das ist ja das Ding, welches mein Bälgentreter für einen Cambridger Doktorhut schon gesetzt hat!“ [18]) Die Wahrheit ist, daß Händel dieses Gedicht recht gut kannte, aber sich durch lyrische Schönheiten und glatten Versbau über die unmusikalische Anlage desselben nicht täuschen ließ. Für alle Fälle war kein Raum mehr für Orpheus und Cäcilia, nachdem in Timotheos und Cäcilia das Grundverhältniß bereits erklärt war. Nichts liebte Händel weniger, als das Austreten seiner eignen Pfade; wer etwas Neues brachte, der war willkommen.

Händel verwandte den Sommer 1737 zur Herstellung seiner gänzlich zerrütteten Gesundheit. Seine Freunde hatten ihre liebe Noth mit ihm, denn er versank oft in ein starres, verzweifelndes Hinbrüten und Grübeln, und war zu entscheidenden Schritten schwer zu bewegen. Obwohl er die besten Rathschläge empfing, und die Nothwendigkeit, denselben Folge zu leisten, ihm in der freundlichsten Weise beigebracht wurde (wie Mainwaring versichert), war er doch nur mit der äußersten Schwierigkeit zu bewegen, sich Kuren zu unterwerfen, die ihm in irgend einer Weise unangenehm schienen. Man mußte ihn halbwegs wie ein Kind behandeln. Endlich ließ er sich bereden die Schwitzbäder in Aachen zu gebrauchen. Dorthin begab er sich denn auch sofort: und gleich bei dem ersten Bade den belebenden Einfluß auf Geist und Körper empfindend, trieb er es nach seiner Art mit Gewalt, schwitzte dreimal so lange hinter einander, als ordnungsmäßig war, und also länger als noch je ein Mensch in Aachen geschwitzt hatte. Mainwaring bemerkt richtig, daß man sich auch hier-

18) »It is de very ding vat my *pellows-plower* has set already for ein tocktor's tecree at Cambridge.« Burney, Sketch in Comm. p. 33.

aus von der Kraft seines körperlichen Organismus eine Vorstellung bilden kann. Die Wirkung entsprach der Anstrengung. Nach wenigen Bädern war ein tief eingewurzeltes Uebel so spurlos verschwunden, daß dieselben eingestellt werden konnten. Nur kurze Zeit (einige Stunden, sagt Hawkins) nach seinem letzten Bade wallfahrte er in die Kirche zur Orgel, um mit der nun gesunden und völlig wieder gelenken Hand Gott sein Dankopfer darzubringen. Das Lebensgefühl äußerte sich um so heftiger in ihm, da er sich zugleich von dem grauenerregenden Gedanken befreit wußte, jetzt in der Blüthe männlicher Jahre, von unwürdigen Feinden zu Boden geworfen, seinen Sängern und mitbetheiligten Freunden verschuldet, die höchste Stufe der Kunst noch unerreicht vor ihm erblickend, ehrlos sterben zu müssen. Sein Orgelspiel, ein solches wie man es nie dort vernommen hatte, erhöhte das Wunderbare des ganzen Vorganges, und die katholischen Nonnen erklärten seine Heilung in löblicher Toleranz geradezu für ein Mirakel. Obwohl so bald gesund geworden, hielt ihn die Vorsicht doch noch längere Zeit dort fest, so daß er im Ganzen sechs Wochen in Aachen verweilte.[19]) Was uns bei dieser Kur noch besonders anzieht, ist die Wahrnehmung, daß auch sie ein treues Spiegelbild liefert von einer wunderbaren Persönlichkeit, in welcher alles stürmisch und gewaltig zuging, in welcher die Kräfte heftig ihre Bahn verließen und heftig wieder einlenkten. Mit dem Aufleuchten der neuen Morgensonne über sein Leben kam ihm auch das Bewußtsein, daß nun, nachdem der drohende Abgrund beflügelten Schrittes übersprungen war, ein neuer und besserer Tag anbreche, wie viel Mühsal auch noch bevorstehen möge.

Daß Händel die Badereise erst Ende August oder Anfang September antrat, ist aus den Nachrichten zu schließen, welche Burney in zwei (mir nicht zugänglichen) Nummern der London Daily Post fand. Am 28. October heißt es „Herr Händel wird stündlich von Aachen erwartet“, und am 7. November, er sei mit einer „sehr wieder hergestellten Gesundheit“ zurück gekehrt.[20])

---

19) Mainwaring, Memoirs p. 122—23. Hawkins, History V, 326.

20) London Daily Post v. 28. Oct. und v. 7. Nov. '37, bei Burney History IV, 418.

Herrlicher noch und dauernder, als durch sein Orgelspiel, sollte er seine verjüngte Kraft bethätigen bei einem tief betrübenden Ereignisse in der königlichen Familie, welches die allgemeinste Theilnahme hervor rief. Am 20. November starb nach kurzer Krankheit die liebenswürdige vortreffliche Königin Caroline. Ihr Leiden schien anfangs nichts weniger als gefährlich zu sein; der unerwartet schlimme Ausgang erhöhte die öffentliche Theilnahme. Man empfand die Lücke, welche ihr Tod verursachte. Klug und hochgebildet neben einem wenig bedeutenden Gemahl, war sie nicht nur die Seele des höheren gesellschaftlichen Lebens, sondern auch eines großen Theiles der Staatsverwaltung; namentlich verfügte sie fast unumschränkt über die Besetzung der geistlichen Aemter. Sie wußte ihren Einfluß geräuschlos geltend zu machen, und vermied vorsichtig jeden Schein als ob sie das Regiment führe. Ueberhaupt war es eine ihrer schönsten Seiten, sich leicht in die Denkart Anderer hinein zu finden, milde und schonend nach allen Seiten hin aufzutreten, jedermann nach seiner Weise und nach seinen Wünschen zu beglücken. Sie konnte niemand ungetröstet von sich gehen lassen und versprach daher oft mehr, als ihr zu halten möglich war. Der Tadel, welchem sie natürlich in einer solchen Stellung ausgesetzt sein mußte, verstummte mit ihrem Tode. Ihre Verehrung für große Denker, Gelehrte und Künstler war ungeheuchelt; Leibnitz und Newton waren ihre Freunde. In ihren letzten Jahren brachte sie mehr den todten, als den lebenden Größen ihre Huldigung dar, worüber Swift witzelte. Zur Vollkommenheit fehlte ihr noch gar viel, aber anziehend wirkt ihre Erscheinung auf den ersten Blick, und bei näherer Kenntniß wird man sie lieb gewinnen. Selbst Pope, der zwanzig Jahre in ihrer Nähe lebte ohne mit ihr in Berührung zu kommen, war unbefangen genug zu bemerken: „Welchen Charakter die Geschichtschreiber ihr zuerkennen werden, weiß ich nicht; aber von allen, die sie näher kennen, erhält sie das beste Zeugniß, nämlich aufrichtige Thränen.“[21])

21) Pope an Ralph Allen, 24. Nov. '37. In Pope's Briefwechsel.

Begräbniß-Anthem für Königin Caroline. 1737.
(Funeral Anthem.)

m Schlusse des Originals steht: »S. D. G. | G. F. Handel London Decembr 12. 1737.« Das Werk ist also drei Wochen nach dem Absterben der Königin beendet. Hawkins sagt aber: „In der Composition dieses Anthems gab er einen erstaunlichen Beweis von der Fruchtbarkeit seiner Erfindung. Es war am Mittwoch, als er vom Könige den Auftrag erhielt dasselbe zu componiren, die Worte waren schon zuvor für den Zweck zusammen gestellt und für gut befunden. Nächsten Sonnabend über acht Tage wurde es am Morgen probirt, und sodann am Abend desselben Tages bei der Feierlichkeit in der Capelle Heinrich's VII. aufgeführt."[22]) Die Beisetzung fand statt am 17. December, demnach hatte Händel erst am 7. d. M. den Auftrag erhalten. Daß diese Angaben nicht ohne Grund sind, läßt sich annähernd beweisen. Händel vollendete den ersten Akt der Oper Faramondo am 28. November, den zweiten am 4. December; letzteren componirte er mit seiner gewöhnlichen Schnelligkeit also in sechs Tagen. Es leuchtet ein, daß daneben keine andere Arbeit Platz hat, und noch mehr, daß er, wenn er den königl. Auftrag damals schon empfangen hätte, nicht an einer Oper fortgeschrieben haben würde, die jetzt, wo die Theater geschlossen waren, in keiner Weise dringlich sein konnte. Das Anthem entstand dann zwischen dem zweiten und dritten Akte der am 24. December beendeten Oper. Hawkins' Bericht mit dem Datum des Originals zusammen gehalten, ergiebt für die ganze Arbeit die Zeit von 5—6 Tagen; angenommen, Hawkins hätte den Mittwoch mit dem Montage verwechselt, ließe sich die Zeit auf acht Tage bringen, aber dies wäre auch das äußerste. Ein nachweislicher Irrthum bei Hawkins dient wenigstens nicht dazu, die Zeit zu verlängern. Die Hauptprobe war nämlich schon am Freitage im Bankethause, nicht erst am Sonnabend Morgen.[23]) Der Hoforgelbauer Schröder mußte in der Grabcapelle der englischen Könige,

---

22) Hawkins, History V, 416.

23) »On Friday will be a Practice of a fine solemn Anthem, composed by Mr. Handel, at the Banquetting House, Whitehall, which will be performed on Saturday night in King Henry VII's Chapel at her Majesty's Burial.« Old Whig v. 15. Dec. '37.

welche einen Theil der Westminsterabtei bildet, zwecks Aufführung der Trauermusik eine Orgel aufstellen.[24]) Der König war über die Art des Begräbnisses längere Zeit unschlüssig; daraus erklärt es sich, daß Händel den Auftrag so spät erhielt.

Die Beisetzung fand, wie gesagt, Sonnabend am 17. December Abends von 6—9 Uhr statt. „Das schöne Anthem von Hn. Händel wurde gegen neun Uhr aufgeführt. Die Vocalpartien wurden gesungen von den verschiedenen Chören der kön. Capelle, der Westminsterabtei und aus Windsor, und von den Knaben der kön. Capelle und der Westminsterabtei; verschiedene musikalische Herren vornehmen Standes wirkten mit und sangen die Begräbnißliturgie. Es waren nahe an 80 Sänger, und dazu 100 Instrumentisten aus dem kön. Chor, von der Oper und anderswo her.“[25]) Händel besetzte also die Begleitstimmen sehr stark, um ein Gegengewicht zu haben gegen die Sänger und die Orgel. Es wäre viel empfehlenswerther, hierin sein Beispiel einfach zum Muster zu nehmen, als die angeblich dünne Begleitung durch Hinzufügung fremdartiger Instrumente mit der Vocalmasse und dem ganzen Geiste der Composition in Widerspruch zu setzen.

Die Worte sind aus verschiedenen Stellen der h. Schrift zusammen getragen, höchst wahrscheinlich von dem Hofgeistlichen Dr. Alured Clarke, dessen Lobschrift auf die Königin gleichsam nur eine weitere Ausführung dieses Textes ist. Man hatte den Freimuth, aus den biblischen Worten im Gewande eines Anthems eine förmliche Dichtung zu bilden, ein Trauer- und Preislied auf die verblichene Fürstin. Händel hatte in seinen Krönungsanthems das Königthum als eine erhabene, in den Mittelpunkt eines Volksganzen gestellte Persönlichkeit mit solcher Macht, in solchem Glanze erscheinen lassen, daß sich ein stehendes Bild daraus gestaltete, ein Bild zur Verherrlichung derjenigen Herrscherfamilie, bei deren Krönung diese Gesänge erschollen. Daher lag der Gedanke nahe, der Tonkunst jetzt am Ende

24) »In King Henry the seventh's Chapel, . . . an Organ is to be built by Mr. Schrider, his Majesty's Organ-Builder, as fast as possible, for the performance of a solemn Anthem the night her Majesty is interred.« Old Whig v. 15. Dec. '37.

25) Daily Advertiser v. 19., Grubstreet-Journal v. 22. Dec. '37.

des Lebens wieder das Wort zu gestatten, und zwar in noch bestimmterer Weise zum Ausdruck einer persönlichen Theilnahme, wie das rein menschliche Mitgefühl sie empfand, und zu einer auf dem Grunde christlicher Wahrheit ruhenden Verklärung des Andenkens dieser edlen Frau. Wir sehen also, wie auch in den vollstimmigsten und kunstreichsten Chören, die bisher, dem liturgischen Gange und dem Reigen kirchlicher Feste sich anschließend, die allgemein christliche Empfindung in einer gewissen Abstraction und Gegenstandlosigkeit aussprachen, endlich die Macht des persönlichen Lebens durchbricht und herrlich zur Gestaltung gelangt. Dies war Händel's Werk, das Ureigne seines Kunstgehaltes tritt hierin zu Tage; auch läßt sich die gradweise Steigerung von den Cannonsanthems zu den Krönungschören, und von diesen zu der Trauerode garnicht verkennen, und schon die unmittelbar folgenden Oratorien werden uns die nächst höheren und höchsten Stufen offenbaren.

Man muß gestehen, daß die Schriftsprüche zweckentsprechend und trefflich gewählt sind. Allgemeine Trauer und Wehklage über sie, die so herrlich groß dastand, und nun so plötzlich ein Raub des Todes wurde: dies ist der Eingang. Liebevolle Erinnerung vergegenwärtigt sich sodann ihr Bild in den Hauptzügen, ihre Gerechtigkeit und ihre Weisheit, die sie zierte gleich Diadem und Prachtgewand, ihre Beliebtheit bei den Menschen, ihre Wohlthätigkeit gegen Arme, Verlassene, Hülflose, ihre Güte gegen jedermann, ihr Streben nach allem Tugendhaften und Preiswürdigen. Die Worte sind hier nur insoweit verändert, daß die Beziehung auf die Gefeierte hervor tritt. Daran schließt sich die Lob- und Seligpreisung der Gerechten in unveränderten Schriftworten: ihnen, den Gerechten und Weisen, wird ein unvergängliches Andenken bewahrt werden, sie werden leuchten wie des Himmels Glanz; ihr Leib ruht in Frieden, ihr Name lebt immerdar; die Menschen werden voll sein ihres Preises, und Gott wird sie bei sich aufnehmen, wird ihnen ein herrliches Reich und eine strahlende Krone verleihen, seine Güte und Gnade währet für und für und erstreckt sich auf sie und ihre Nachkommen. So ist in drei Absätzen alles angedeutet, was in dem Gesange an Klage, Lob und Verherrlichung auszusprechen war. Vor dem hehren Ernst dieser Worte verschwindet jeder Schein eitler Lobhudelei. Es ist ein großer Zug voll echt christ-

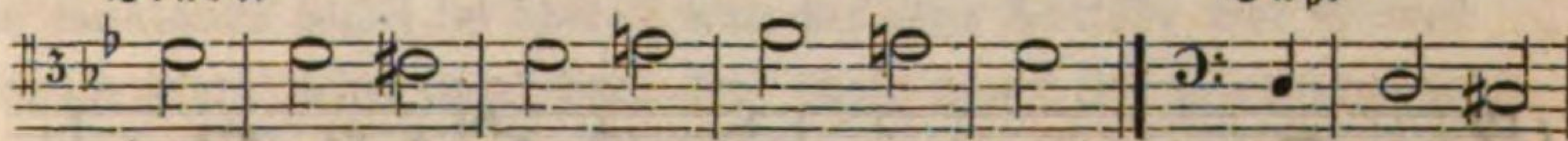
licher und menschlich zarter Empfindung, daß nicht über die Königin gesondert, sondern allgemeinhin über alle Gerechte die Seligpreisung ausgesprochen wird. So geht hierin der Trauergesang nicht weiter, als Christus selber gegangen ist, und man muß ihn religiös nennen im urchristlichen Sinne, insofern nicht von einem Heilande und Erlöser, sondern nur von Heiligen und Gerechten darin die Rede ist, nicht von der Sonne der Gerechtigkeit, sondern von der lebensvollen Wärme, die sie auch verhüllt verbreitet, und von der einzelnen, jetzt verwelkten Blume, die in ihrem Lichte gedieh. Wir können hierin ferner eine Lebendigkeit liturgischer Bildung und eine Freiheit christlicher Auffassung erkennen, wie sie die Hochkirche Englands in diesen Gebieten sich zu erhalten gewußt hat. Aber ohne Händel und das Vorbild seiner Krönungsmusik hätte man diesen Schritt wohl schwerlich gewagt. Das Anthem nahm bei der kirchlichen Feier die Stelle des üblichen, aber jetzt ausfallenden Leichensermons ein.

Zu Anfang des ersten Chores ertönt nach und nach in allen Stimmen ein langsames klagendes Motiv

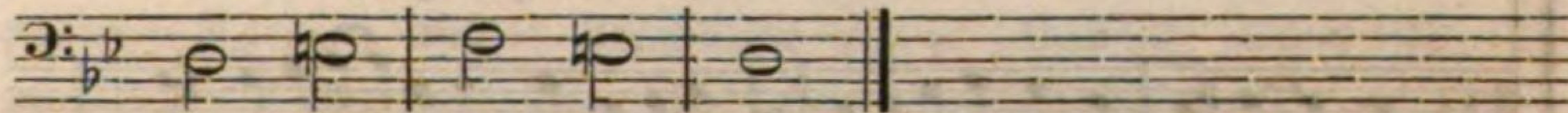
Alt.



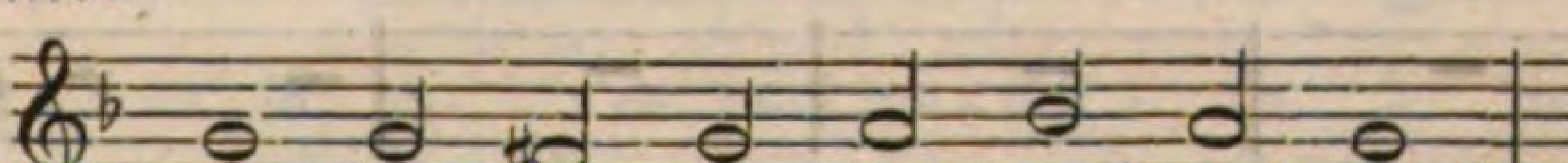
Tenor. Baß.



(Sopran wie Baß, in der Undecime.)



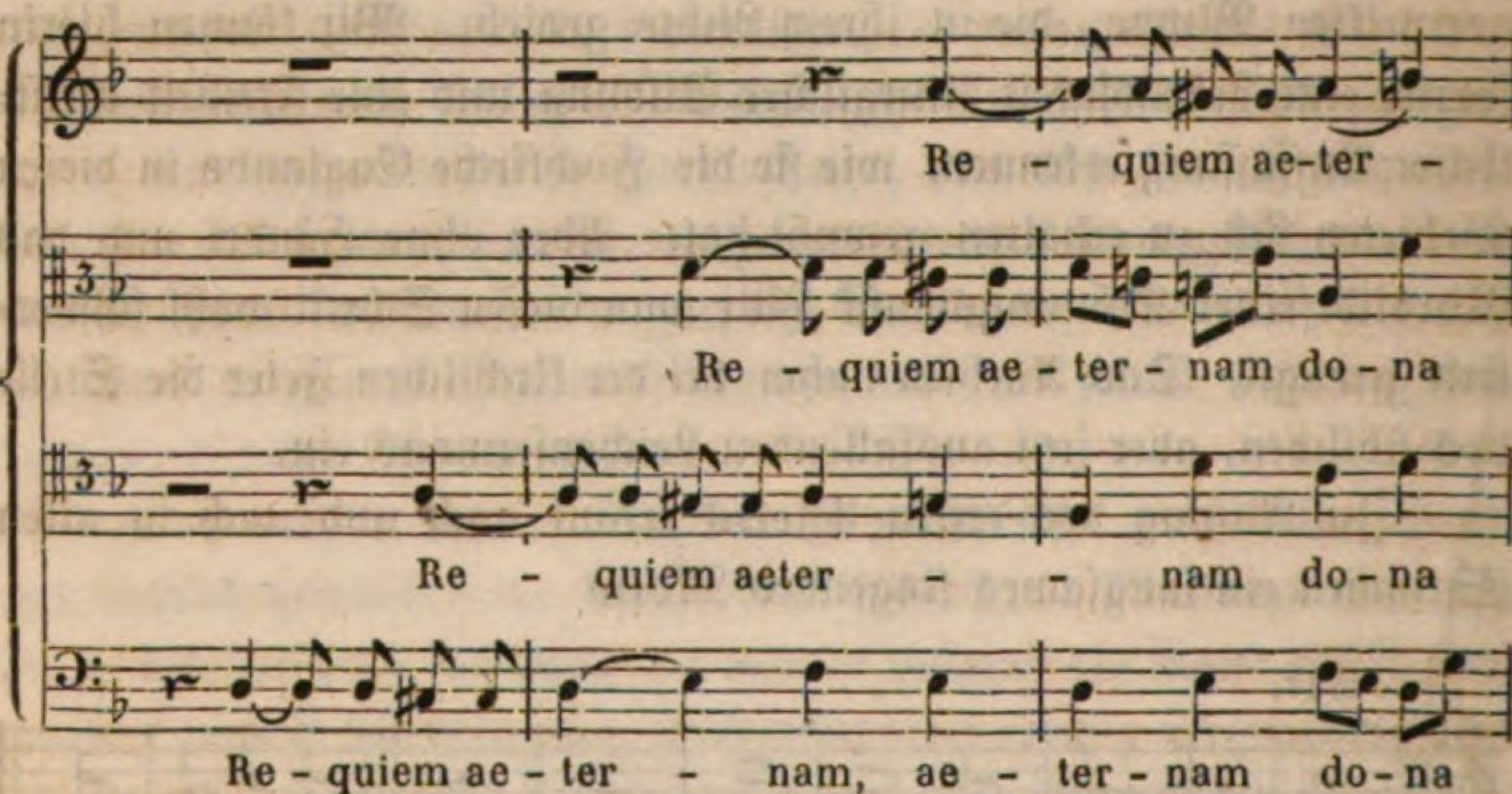
Es ist der Anfang des Chorals „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut," der aber in Sachsen, also auch in Händel's Vaterstadt, zu dem Sterbeliede



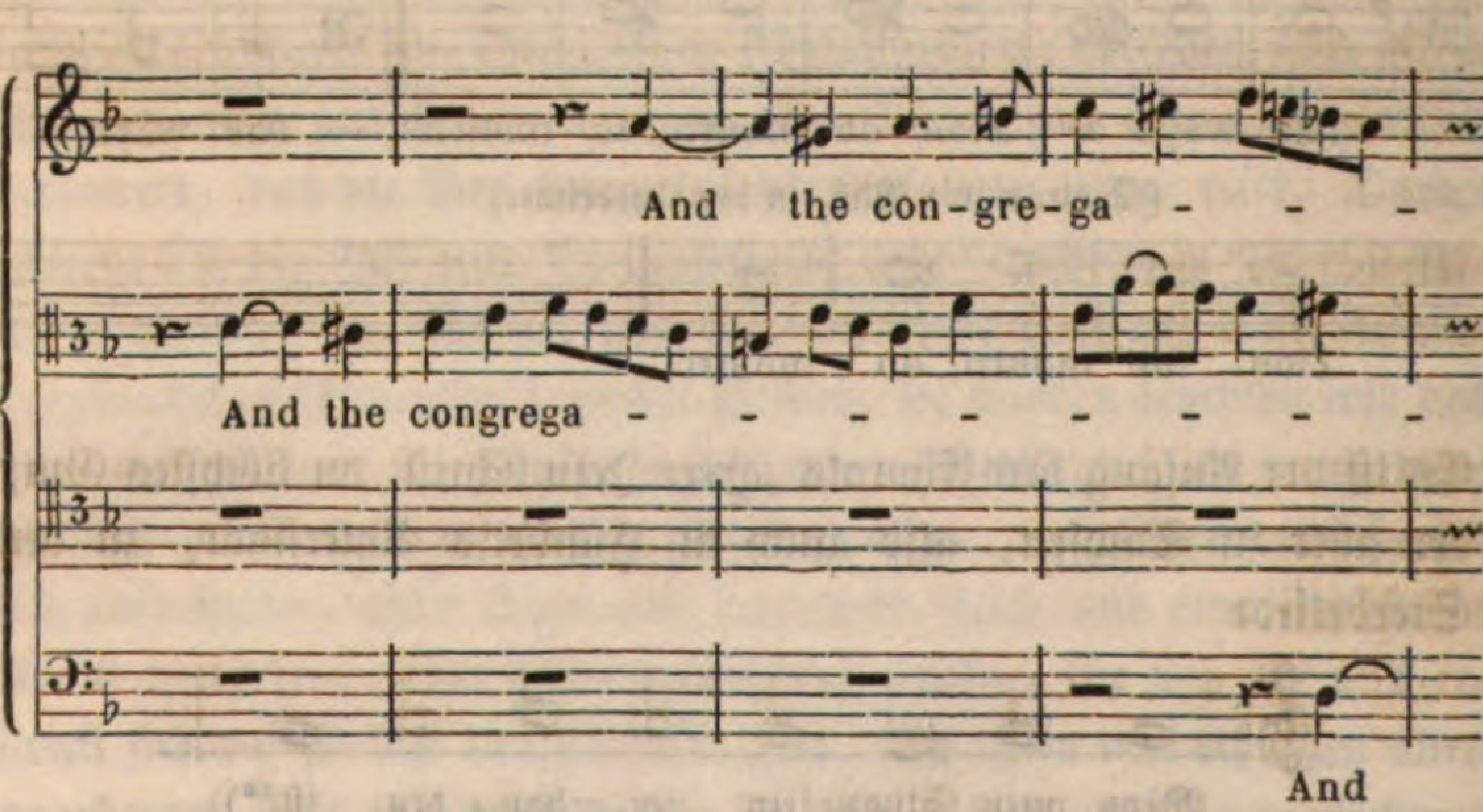
---

26) Tucher, Schatz des evangel. Kirchengesangs II, 151. Nr. 282.

gesungen wurde und nun bei dem Beginn einer musikalischen Todtenfeier in seiner Erinnerung auftauchte. Händel's Chor hat dann wieder anregend auf Mozart gewirkt, denn es ist unverkennbar, daß diesem bei dem Anfange seines Requiem das Händel'sche Anthem vorstand. Die Aehnlichkeit geht nur soweit, als ein Künstler sie zulassen konnte, der nicht direct nachahmen oder entlehnen wollte. Mozart's fugirter Anfang



hat freilich sein nächstes Vorbild in dem vorletzten Chore des Anthem
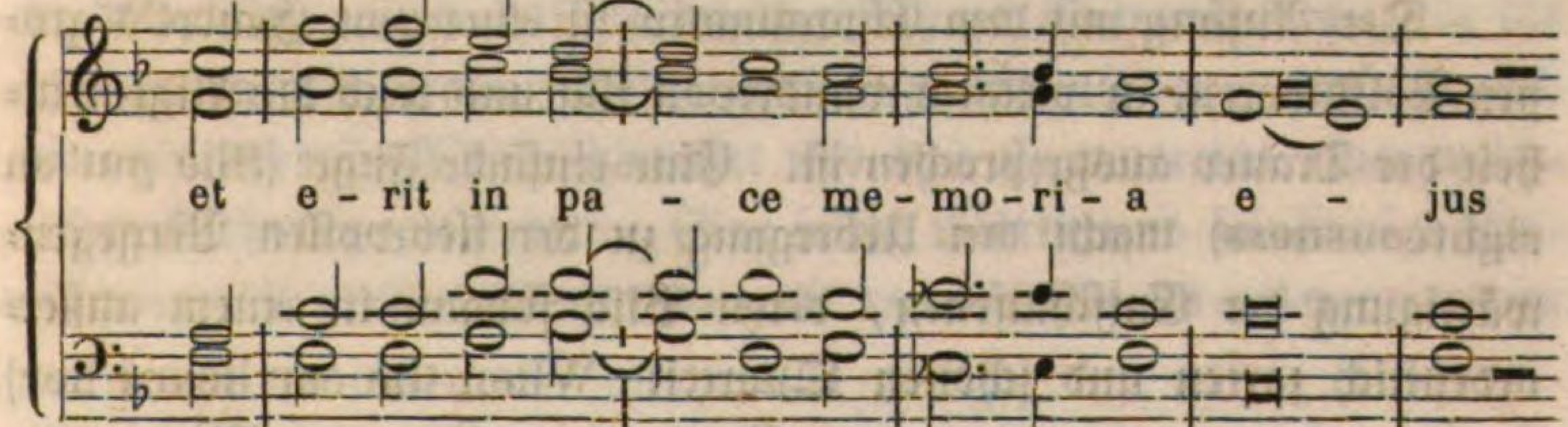


aber man kann schon aus der Begleitung sehen, daß die Anregung von dem ersten Chore ausging. Hiermit soll nur die Thatsache fest-

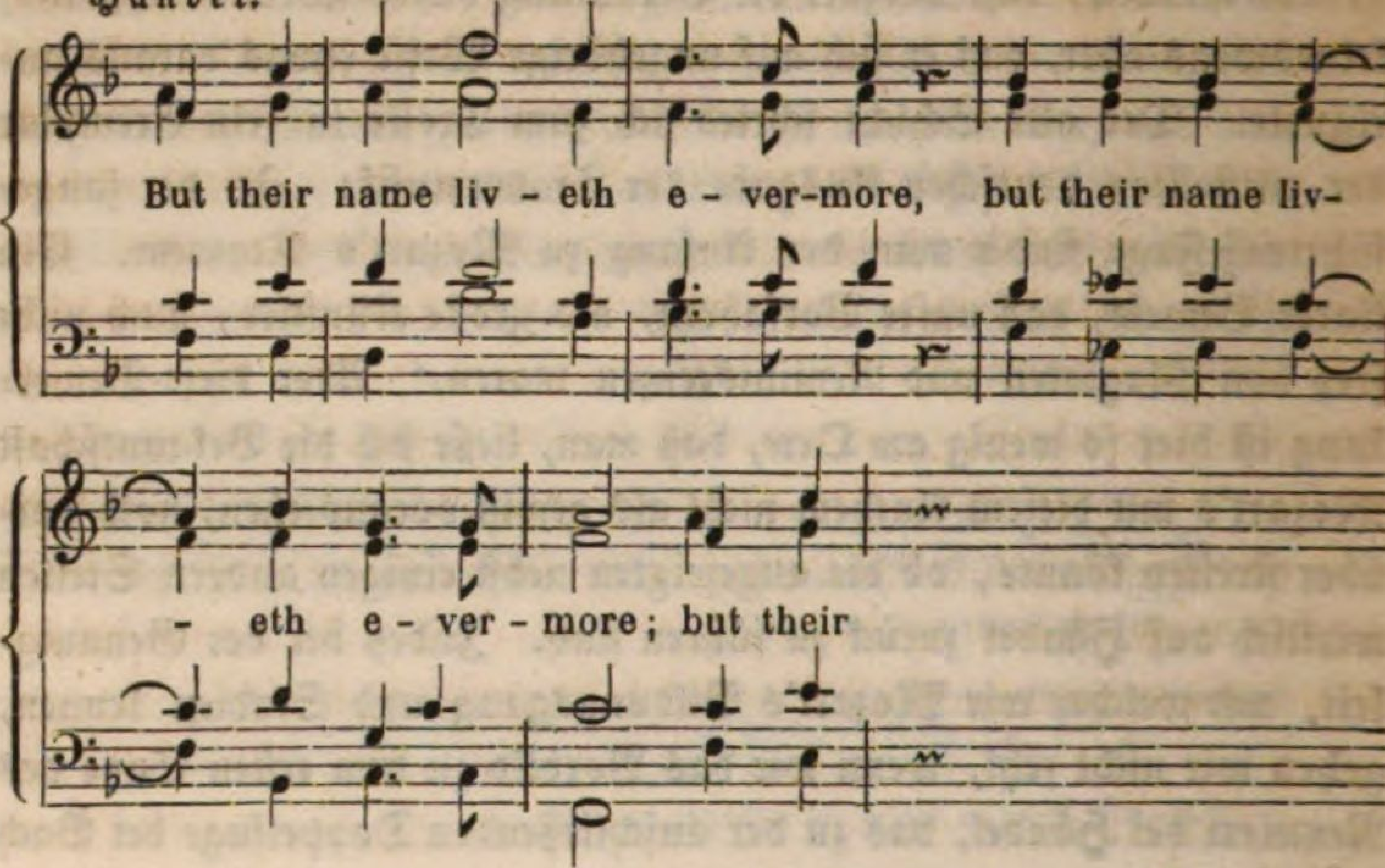
gestellt werden, daß Mozart die Bedeutung dieses Werkes empfand, keineswegs aber, daß er sich auf ungehörige Weise etwas daraus aneignete. Der alte Schicht schrieb sich zum Troste in sein Exemplar der entstellten deutschen Ausgabe der Trauermusik: „In der [angeführten] Fuge findet man den Anfang zu Mozart's Requiem. Ein klarer Beweis, daß unsre Vorfahren, als große Künstler, auch nicht frey von Plagiaten und Reminiscenzen waren.“ Aber diese Bemerkung ist hier so wenig am Orte, daß man, ließe sich die Bekanntschaft Mozart's mit diesem Anthem nicht als gewiß voraussetzen, noch darüber streiten könnte, ob die angezeigten nebst einigen andern Stellen wirklich auf Händel zurück zu führen sind. Indeß bei der Genauigkeit, mit welcher wir Mozart's Bildungsgang und Studien kennen, gehen wir nicht fehl, wenn wir das Vorbild zu dem ersten Satze des Requiem bei Händel, das zu der anschließenden Doppelfuge bei Bach suchen.

Wären Künstler, wie die genannten, nicht über die Anschuldigungen von Beraubung erhaben, so könnte man eher bei Händel als bei Mozart Plagiate nachweisen, obwohl Händel von beiden der innerlich selbständigste und größte ist. Es ist sehr wohl möglich, daß der Fuge »And the congregation« die Arbeit eines älteren Meisters zu Grunde liegt; noch wahrscheinlicher ist mir dies bei dem Satze »The righteous shall be had«; und die erste Periode des Chores „Doch ihr Nam' lebet immerdar, But their name liveth evermore“ ist an Melodie, Harmonie und Tonart fast genau das, was Jacob Gallus genannt Händl in seiner Motette »Ecce quomodo moritur justus« zu ähnlichen Worten und in demselben Sinne lateinisch singen ließ, nur in Händel's Art kraftvoller und lebendiger gestaltet:

Gallus.



Händel.

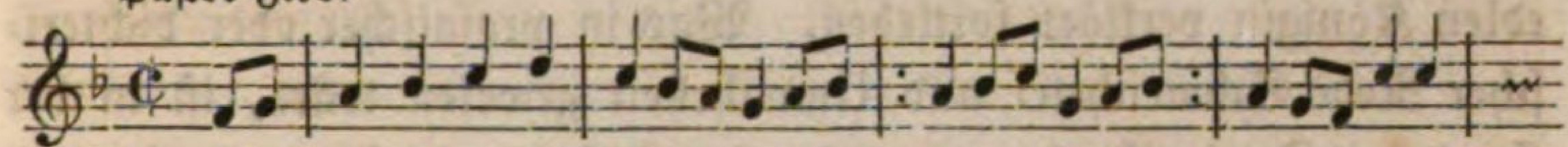


Händel hatte ein solches Vergnügen an dem wahrhaft canonischen Ausdrucke des alten Meisters und Namensverwandten aus dem 16. Jahrhundert, daß er ihn im Laufe seines Chores acht mal anbrachte. Aber weil alles so in und aus éinem Geiste dahin fließt, wird die unbefangene Empfindung das immer für ein einheitliches Kunstwerk erklären, was sich durch antiquarische Gelehrsamkeit zum Theil in verschiedenartige Bestandtheile auflösen läßt. Die antiquarisch gewonnene Erkenntniß wird daher auch immer eine antiquarische bleiben, die künstlerische Empfindung wird sie nie begreifen, nie aufnehmen, nie zugeben, sie wird sich das, was schon der Gedanke eines Schöpfers durchleuchtet und gestaltet hat, nie wieder in die Urstoffe auflösen oder auf die Stufe einer niedrigeren Organisation zurückführen lassen: und dieser Empfindung muß hier natürlich das letzte Wort zustehen.

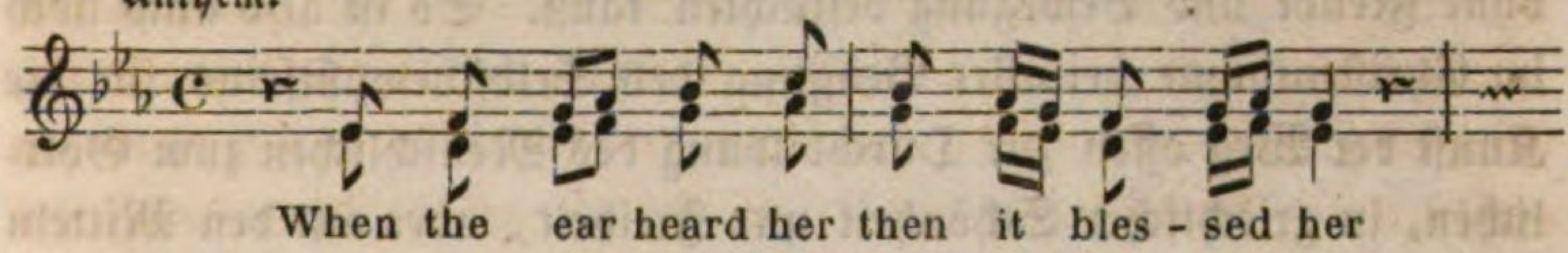
Der Anfang mit dem Choralmotiv ist einer von Händel's großen Volkschören, in welchem wundervoll klar und reich die Allgemeinheit der Trauer ausgesprochen ist. Eine einfache Fuge (She put on righteousness) macht den Uebergang zu der liebevollen Vergegenwärtigung der Entschlafenen, deren Bild sodann in einem außerordentlich zarten und schönen Quartett (When the ear heard her) strahlend hervor tritt und in dem Preise ihrer Güte und Milde (She

deliver'd the poor that cried) im höchsten Glanze leuchtet. Der Sopran hat in diesem Chore eine ganz selbständige Stellung, ein gesondertes Dasein; es ist die denkbar freieste Art des Cantus firmus, die seine volle belebende Wirkung besitzt ohne den üblichen contrapunktischen Aufwand zu machen. Von Kinderstimmen, aus dem Munde der Unmündigen, der Vaterlosen und Verlaßnen erschallend, sind diese langsamen ein- und zweistimmigen Tonreihen mit Unisonobegleitung gewiß tief ergreifend. An solchen schöpferisch neuen Zügen ist dieses Anthem reich. Den Keim des Hauptmotives zu dem Quartett »When the ear« findet man in dem lebhaften Schlußsatze der 1733 geschriebenen zweiten Ouvertüre zum Pastor Fido, doch ohne die geringste Verwandtschaft in der weiteren Fortführung:

Pastor Fido.



Anthem.



„Die Schönheiten der genannten Sätze", sagt schon Burney, „sind für alle Zeiten und Lande; keine Veränderung des Geschmackes kann sie vertilgen, noch verhindern daß sie von gefühlsbegabten Menschen empfunden werden."[27]) Indeß, wenn man das Werk funfzig Jahre lang nicht aufführt, wie nun geschehen ist, so erlischt seine Schönheit von selbst. Zwischen den Sätzen voll unbeschreiblicher Zartheit ertönt in feierlichem Ernst „Wie sind die Mächtigen gefallen, How are the mighty fall'n!" Dieser Aufbau ist rein Händel'schen Ursprungs und in dem Texte nicht entfernt angedeutet; es ist damit nicht nur der wirkungsvollste musikalische Gegensatz erreicht, sondern zugleich auch die entsprechende Würde gewahrt und das Hervortreten einer weichlichen Rührung verhindert. Eine solche Würde und feinsinnige Einhaltung des rechten Weges bemerkt man gleichfalls wieder in dem

27) Burney, Commemoration p. 34.

letzten Theile, der Seligpreisung der Gerechten, wo alles Pomphafte vermieden ist. Obwohl die Worte der Verheißung in einer entsprechend freudigen Erhebung verkündet werden, macht sich doch gegen das Ende hin eine mäßige, gefaßte Haltung geltend, und der einfache Schlußchor leitet mit seinen Segenswünschen über Kinder und Kindeskinder die Lebenden in stiller bedeutsamer Feierlichkeit auf die Pfade ihres gewöhnlichen Lebens zurück. Bei entschiedenster Bewahrung einer einheitlichen Grundstimmung ist das Werk von einer unerschöpflich reichen, sinnvollen Mannigfaltigkeit; alles aber ist dem höheren Zwecke idealer Charakteristik der Gefeierten unterthan und erhält erst dadurch seine wahre Bedeutung. In diesem, mit dem tiefsten Antheile des Gemüthes geschaffenen Kunstwerke, einem der vollendetsten die überhaupt vorhanden sind,[28]) wird das Andenken der edlen Königin verklärt fortleben. Was in prosaischer oder dichterischer Rede Schmeichelei und Unwahrheit gewesen wäre, ist in der Hand des Tonmeisters zu einer idealen Gestalt gediehen, die niemand ohne Freude und Bewegung betrachten kann. So ist also auch noch im Christenthume bei aller Beugung des Selbstbewußtseins für die Kunst der Weg offen zur Durchbildung des Menschlichen zum Göttlichen, in griechischer Schönheit und Freiheit, aber mit den Mitteln einer ganz neuen Kunst; der unauslöschliche Trieb unserer Natur, das bruchstückige Dasein durch Kunstgestaltung zu ergänzen und zu verklären, irdisch wirkliche Persönlichkeiten als Grundbilder für ideale Thätigkeit zu verwerthen, ist also aus dem Gebiete der vollkommen wahren Religion so wenig verdrängt, daß diese selbst inmitten eines rein kirchlichen Begängnisses das Hervortreten eines in sich geschlossenen künstlerischen Ideals zuläßt, ja als die Krone der Entwicklung kirchlicher Musik nothwendig bedingt.

Ein Zuhörer bei der Hauptprobe, nämlich John Lockman, verglich die Musik sinnig und treffend mit den Gemälden von Rubens, welche den Saal zierten.[29]) Wirklich sind Heiligenbilder und Kir-

---

28) Burney sagt geradezu: »... funeral anthem, which in expression, harmony, and pleasing effects, appears to me at the head of all his works.« History IV, 419.

29) »Writ after the rehearsal (in the Banquetting-House, Whitehall) of the Anthem, composed by Mr. Handell for her late Majesty's Funeral.

chenchöre in ihrem Wesen wie in ihrer Entwicklung fast eins und dasselbe.

Das Werk blieb ungedruckt bis Arnold es in seine Ausgabe aufnahm, nachlässig und fehlerhaft wie immer. Aber die schmachvollste Verunstaltung desselben war den Deutschen vorbehalten, welche in der matten rationalistischen Zeit sich daraus ein Passionsoratorium zurecht machten, und nun mit Händel's unveränderten Noten den guten Jesus besangen, den edlen tugendhaften Mann, der leider so früh starb, aber dessen Name immer in bestem Andenken bleiben wird. Das Machwerk ist nicht nur bis in unsere Tage mehrfach aufgeführt, sondern auch unter dem bezeichnenden Titel „Empfindungen am Grabe Jesu, ein Oratorium von G. F. Händel" gedruckt erschienen, und dürfte außer einigen Orgelfugen wohl das einzige sein, was bei Hunderten unserer Organisten und Musikdirigenten von „Händel's Werken" zu finden ist. Was bei Händel dazu dient, eine edle Fürstin in höchster weiblicher Zartheit und Schönheit erscheinen zu lassen, benutzte man, um eine sinnlose Passionsrührung zu erzielen und den Heiland auf das Maaß eines gewöhnlichen Menschen zu erniedrigen. In einem Lande wo solches möglich war — wer möchte sich wundern, daß Händel's Werke hier so langsam durchdringen, daß seine wahren Ideale bei uns so spät erkannt werden und so viel unedle Anfechtung erfahren!

Struck with the beauties form'd by magic* Dyes,
From group to group, the eye in transport flies;
Till Seraph-accents, solemn, deep, and slow,
Melt on the ear, in soft, melodious woe.

* The Paintings on the ceiling by Rubens.

Such charms the two contending arts dispense;
So sweetly captivate each ravish'd sense,
We ne'er can fix; but must by turns admire
The mimic Pencil, and the speaking Lyre.

Old Whig v. 4. Jan. '38. L.«

7.

Die letzten Opern.

1737—1740.

Heidegger, der unverwüstliche, sammelte die Trümmer der beiden schiffbrüchigen Opernunternehmungen und bildete daraus eine bunte Gesellschaft, mit welcher er auf eigne Rechnung, obwohl durch Subscription unterstützt, am 29. October '37 in seinem Haymarket-Theater die Vorstellungen eröffnete.

Er gewann den Sänger Caffarelli, der schon im Frühling dieses Jahres behandelt wurde, und nach anfänglicher Absicht als ein neues Reizmittel neben dem fast verbrauchten Farinelli auftreten sollte; letzterer mußte sich dabei sagen lassen, Caffarelli sei der größte Sänger Italiens, eine Behauptung der auch Porpora beigestimmt haben soll. Es ist überhaupt das Verdienst der neuen italienischen Schule von Tonsetzern und Sängern, den Streit über den „größten" zu einem stehenden Thema erhoben zu haben; bis dahin stand die große Sache doch noch immer weit über der Person. Farinelli hatte sich eine gewisse studirte Bescheidenheit und herablassende Milde angeeignet, sein Nachfolger dagegen zeichnete sich durch Insolenz und Hochmuth aus. Die goldne Zeit für die italienischen Sänger in England war indeß vorüber, wie Caffarelli denn auch selbst zu Burney sagte, er sei erst „in den letzten Jahren der Regierung Heidegger's" nach London gekommen.[1]) Er trat am 29. October in Arsaces

1) Burney, Tagebuch einer musikal. Reise I, 259.

zuerst auf.[2]) Der Componist Pescetti leitete die Vorstellungen und setzte einige neue Opern. Um der Unternehmung eine größere Anziehung zu verleihen, wandte Heidegger sich an Händel, und dieser versprach ihm zwei neue Werke und ein Pasticcio. Heidegger bezahlte dieselben, wahrscheinlich einschließlich der Mühe sie einzuüben und aufzuführen, mit £ 1000.[3]) Außerdem hatte Händel mit dem Unternehmen nichts zu schaffen, nahm also zu der italienischen Oper jetzt ungefähr dieselbe Stellung ein, wie bei seiner ersten Ankunft in England.

Was ihn veranlaßte, Heidegger zu willfahren, war lediglich das in Aussicht stehende Honorar; denn mit demselben konnte er einige ungestüme Gläubiger vorläufig beschwichtigen und auf diese Weise dem nahen Schuldgefängnisse entgehen.

Faramondo. 1737.

„angefangen den 15. Novembr 1737 | Dienstag." — »Fine dell Atto 1. | Montag den 28 Novembr 1737« — »Fine dell' Atto 2do | Den 4 Decembr 1737. | Sontags Abends üm 10 Uhr." — »Fine dell' Opera | G. F. Handel. London Decembr 24. 1737.« Die Zeit der Entstehung und die Unterbrechung durch das Begräbniß-Anthem ist schon oben (S. 436) besprochen. Die unruhigen Tage, welche seine Theilnahme und bald auch seine künstlerische Kraft auf einen andern Weg leiteten, waren der Composition einer Oper nicht günstig; ebenso hinderlich war es, daß er für eine ihm fast ganz unbekannte Sängergesellschaft schreiben mußte. Die Einwirkung dieser Hindernisse auf die übrigens schöne Musik wird man leicht bemerken.

Der Text ist von Apostolo Zeno. Die erste der sechs Vorstellungen fand am 7. Januar '38 statt. Die Subscription auf den Druck

---

2) »29 Oct., Saturday, their MM. were at the Opera in the Hay-Market, where the celebrated Sig. Caffarielli perform'd for the first time with universal applause.« Daily Advertiser v. 31. Oct. '37. Burney (IV, 418) läßt ihn erst am 1. November auftreten.

3) Mainwaring, Memoirs p. 124. Hiernach wäre Lord Middleser der Director der Opern gewesen und hätte die besagte Summe für Faramondo und das Pasticcio Alessandro Severo bezahlt: Irrthümer, welche Hawkins (V, 354) nachsprach.

wurde am 23. d. M. eröffnet, und das Werk erschien schon am 4. Februar.[4])

Das Pasticcio Alessandro Severo mit einer ausgezeichneten Ouvertüre und einigen neuen Gesängen folgte am 25. Februar und erlebte sieben Aufführungen. Walsh veröffentlichte die beliebtesten Gesänge.[5])

Serse. 1737—38.

„angefangen den 25 Decembr 1737 | Sontag oder 26 Montag, den 2 ✝tag.“ Das heißt: „Angefangen am 25. December, Sonntags, oder vielmehr am 26sten, Montags, nämlich am zweiten Christtage.“[6]) Die Zahl 25 ist durchstrichen. Händel hatte am Tage vor Weihnachten Faramondo beendigt, ruhte darauf am ersten Festtage, und begann am zweiten die folgende Oper: ein neues Beispiel von seiner Art zu arbeiten. — »Fine dell Atto primo | Jan 9. | 1738.« — »Fine dell' Atto 2do. Jan. 25. 1738.« — »Fine dell' Opera G. F. Handel. | London Februar. 6. 1738 | geendiget auszufüllen den 14 dieses Febr 17[38].“

Der Text entstammt einem sicherlich 40—50 Jahre älteren Drama. Er enthält ein Gemisch von ernsten und komischen Scenen, ganz wie Scarlatti's und Keiser's Opern zu Anfang des Jahrhunderts, oder wie Händel's erster Versuch in Hamburg. Schon daraus geht hervor, daß Heidegger ihm denselben aufnöthigte, oder wenigstens eine derartige Oper zur Bedingung machte. Das Komische wurde jetzt wieder allgemein begehrt, ein weiteres Anzeichen, daß die etwa um 1680 begonnene Entwicklung nunmehr ihren großen Rundgang vollendet hatte, als Endergebniß ein Höheres, ja Höchstes erreichend, andererseits aber in die alten kindischen Bahnen mit neuer

---

4) London Daily Post v. 23. Jan. u. 4. Feb.'38. »*Faramondo* an Opera as it is Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market. Compos'd by Mr *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 633.« 91 Seiten in Fol.

5) »This day is publish'd, price 1 [2?] s. 6 d., The favourite Songs in the Opera call'd *Alexander Severo*, in Score. By Mr. *Handel*. J. Walsh.« London Daily Post v. 8. März '38.

6) Burney liest: „Angefangen der 26 December, Montag, der 2 X dag.« History IV, 423. Die Erklärung dieser Lesart ist er uns schuldig geblieben.

Lust und Kunst wieder einlenkend. In Händel's Musik erscheinen kleine ariose Gänge, die ihrer Fassung nach schon um 1700 geschrieben sein könnten; vermuthlich benutzte er eine Composition seines Textes aus früherer Zeit, welche denn auch den Grundstock der Buffoarien lieferte. In diesen Gesängen ist der komische Gehalt nicht zu verkennen; aber Händel hört hier auf Händel zu sein. Xerres hat ein ziemlich buntscheckiges Ansehen, doch nicht den Reichthum und die Originalität seiner besten Opern. Die erste Vorstellung, welcher vier andere folgten, fand am 15. April statt.

Xerres wurde gleichfalls auf Subscription gedruckt, und war das letzte Werk welches Händel in dieser Weise herausgab. Die Aufforderung erschien am 24. April, der Druck am 30. Mai.[7])

Die Tage, in welchen er diese komische Oper schrieb, gehörten zu den traurigsten seines Lebens. Um sein Ehrenwort einzulösen und die Freiheit seiner Person zu wahren, arbeitete er angestrengter als seine kaum zurückgekehrten Kräfte zuließen. Hierzu kam eine Drohung, die für einen Mann von Händel's Charakter schrecklich sein mußte, um so schrecklicher, als sie von einer Person ausging, welche ihm lebenslänglichen Dank schuldete. Del Pò, der rohe, streitsüchtige Gemahl der Strada, hatte sich auf Zureden seiner Frau und sonstiger Freunde Händel's ein Jahr lang mit Wechseln und Versprechungen besänftigen lassen. Aber als er in diesem Winter keine Gelegenheit fand, seine Frau vortheilhaft zu verdingen (sie sang nicht in Heidegger's Oper), drang er auf Bezahlung und drohte mit dem Schuldgefängnisse. In der äußersten Bedrängniß riethen Händel's Freunde zu einem äußersten Mittel, nämlich zum Benefiz. So herkömmlich ein solches Verfahren war, hatte Händel doch nie davon Gebrauch gemacht, sondern oft und in starken Worten gegen ehrlose Bettelei geeifert. Auch jetzt noch weigerte er sich beharrlich und gab erst nach, als der Antrag von so vielen Seiten kam, daß er den Wunsch des ganzen ihm wohlwollenden Publikums darin erkennen konnte. Das Concert fand am 28. März in der Passionswoche statt, bestehend aus englischen und italienischen Gesängen nebst einem Orgelconcerte. Es erhielt den weitschichtigen Namen „Oratorium“, weil die Theater in

---

7) London Daily Post v. 24. April u. 30. Mai '38.

der Passionswoche keine andere als höchstens oratorische Musik aufführen durften. Auch auf der Bühne wurden Plätze für die Zuhörer hergerichtet.[8]) Die Theilnahme war fast über Erwarten groß; Allen schien die Gelegenheit willkommen, dem Meister ihre Verehrung bezeigen zu können. Das Haus war gedrängt voll, und „als der Vorhang aufging, erblickte man 500 vornehme Personen amphitheatralisch auf der Bühne sitzend".[9]) Die Massenbetheiligung ging hier nicht, wie bei dem Benefiz der Castraten, von dem Adel, sondern mehr von dem kunstgebildeten Mittelstande aus. Händel's Einnahme wurde auf £ 800 geschätzt.[10]) Mainwaring giebt fast die doppelte Summe an, indem er bemerkt: „Von einem einzigen Benefiz in Haymarket 1738, welches ihm angeblich £ 1500 einbrachte, kann man schließen was sich zur Besserung seiner Umstände hätte thun lassen; aber er war allen Subscriptions-Verbindungen so abhold, daß er sich entschloß, seine Sache für die Zukunft ganz anders einzurichten."[11]) Dies ist einer der vielen Beweise, daß Mainwaring sich Händel's Leben nach einem halb überkommenen halb eingebildeten Schema zurecht legte. In einer Zeit, wo Händel zu einem Lohndiener seiner Gläubiger herab gedrückt war und das öffentliche Wohlwollen ansprach, wo er also nicht einmal bei seinem früheren Verfahren beharren, viel weniger einen neuen und besseren Weg einschlagen konnte, lag ihm sicherlich nichts ferner, als eine Schaustellung von Grundsätzen, zu deren Bethätigung er augenblicklich nicht das geringste unternehmen konnte. Was trotzdem in seinem Innern gedieh und auch bald zur Erscheinung kam, gehört auf ein ganz anderes Gebiet.

Außer Händel's Musik wurde in dieser Saison eine neue Oper von Pescetti, La Conquista del Vello d'Oro, am 28. Januar, und eine andere von Veracini, Partenio, am 14. März zuerst aufgeführt.

---

8) »For the benefit of Mr. Handel, at the King's Th. in the Hay-Market, this day [Dienstag] will be performed *An Oratorio*. With a Concerto on the Organ. Pit and Boxes to be put together . . . . Tickets . . at half a Guinea each. Gallery five Shillings . . . N. B. For the better conveniency there will be benches upon the Stage.« London Daily Post v. 28. März '38.

9) Burney, Sketch in Comm. p. 24.

10) Burney, History IV, 426.

11) Mainwaring, Memoirs p. 125—26.

Nur von Veracini's Oper gelangte einiges zum Druck. Der Jahrlauf endete am 6. Juni. Wegen der Ferien, welche der Tod der Königin verursachte, konnten nicht die verheißenen funfzig, sondern nur etwa vierzig Vorstellungen gegeben werden; Heidegger offerirte daher seit dem 26. April seinen Subscribenten noch ein zweites Billet.[12])

Die Geschichte der Londoner Oper des folgenden Jahres ist in drei Inseraten nieder gelegt.

Am 24. Mai '38 schrieb Heidegger: „Alle Personen, welche zwanzig Guineen für die nächstjährige italienische Oper in Haymarket unter meiner Direction subscribirt haben, oder willens sind solches zu thun, seien ersucht zehn Guineen an den Banker Drummond zu senden, welcher das Geld zurück erstatten wird im Falle die Oper nicht zu Stande kommen sollte. Und da ich erklärt habe die Oper unternehmen zu wollen, vorausgesetzt, daß ich mit den Sängern überein kommen und 200 Subscribenten erhalten kann; und da der größte Theil der Subscribenten bereits die zehn Guineen eingezahlt hat: so ersuche ich die noch rückständigen Subscribenten, das Geld bis zum 5. Juni an Hn. Drummond gelangen zu lassen, damit ich meine Maaßnahmen treffen und, je nachdem die Summe bezahlt oder nicht bezahlt wird, die Oper unternehmen oder aufgeben kann, denn es ist unmöglich, nach der genannten Zeit noch die nöthigen Vorbereitungen zu treffen und mit den Sängern zu unterhandeln. J. J. Heidegger." [13])

Am 21. Juni ließ sich der erhabene Del Pò vernehmen. „Am letzten Sonnabend reiste Signora Strada del Pò von hier nach Breda ab, wohin sie sich begiebt in Folge der von Ihrer Kön. Hoheit der Prinzessin von Oranien erhaltenen Befehle, und von wo sie beabsichtigt nach Italien zu gehen: vor ihrem Abschiede jedoch wünschend, der britische Adel und die übrige vornehme Welt (von welchen allen sie so viele Gunstbezeugungen erhalten hat) mögen in Kenntniß gesetzt werden, daß es keineswegs ihre Schuld ist, wenn der gegenwärtige Plan zur Aufführung von Opern im nächsten Winter unter

---

12) London Daily Post v. 26. April '38, und öfter.

13) London Daily Post v. 24. Mai '38.

der Direction des Hn. Heidegger verunglückte, wie maliciöser Weise ausgestreuet worden; denn sie hatte schon einen Monat zuvor mit Hn. Heidegger eine Vereinbarung getroffen, was derselbe bezeugen kann.“ [14])

Heidegger bezeugt dies indeß nicht, sondern erklärt, wieder einen Monat später, einfach: „Haymarket, 25. Juli, 1738. Weil die Opern für die folgende Saison nicht in beabsichtigter Weise stattfinden können, indem die Subscription nicht voll ist und mit den Sängern kein Uebereinkommen zu treffen war, obwohl ich Einem [Einer?] von ihnen Ein Tausend Guineen bot: deßhalb erachte ich mich verbunden zu erklären, daß ich die Unternehmung für das nächste Jahr hiermit aufgebe, und daß Hr. Drummond bereit ist das eingezahlte Geld bei Vorzeigung der Quittung zurück zu erstatten; zugleich benutze ich diese Gelegenheit, allen jenen Personen meinen gehorsamsten Dank abzustatten, denen es gefiel meine Bestrebungen in Beschaffung der genannten Vergnügungen zu unterstützen. J. J. Heidegger.“ [15])

Heidegger sagt »tho' I offer'd *One Thousand Guineas* to *One* of them«: und es ist schwer zu entscheiden, ob er mit diesem geschlechtslosen Ausdrucke einen Castraten oder eine Frau, nämlich Caffarelli oder Signora Strada bezeichnen wollte. Daß die Strada dem rohen Del Pò in die Klauen gerieth und durch ihn endlich dem Kreise desjenigen Meisters entzogen wurde, welchem sie ihre ganze künstlerische Bedeutung verdankte, ist tief zu beklagen. Das Ausharren bei Händel in versucherischen Zeiten, das Aufsteigen an seiner Hand zu unbetretenen, von ihm erst gebahnten Kunstpfaden hat ihr einen reineren Ruhm verschafft, als der Tesi, der Faustina und der Cuzzoni, die doch ungleich mehr von sich reden machten. An Händel hing ihr ganzes geistiges Dasein; getrennt von ihm verlor sie ihren Glanz, wie ein Wandelgestirn welches sich der Sonne entzieht. Wie betrübend daher ist es, daß sie je in die Lage versetzt wurde sich von ihm trennen zu müssen!

---

14) London Daily Post v. 21. Juni '38.
15) London Daily Post v. 26. Juli '38.

Jupiter in Argos. 1739.

»Fine dell Opera Jupiter in Argos | April 24. | 1739.« Ein Blatt mit dieser Unterschrift bewahrt das Fitzwilliam-Museum in Cambridge (X. 3. 31.); aber eine vollständige Partitur hat sich noch nicht gefunden. In einer ähnlichen Unsicherheit, wie über das Werk selbst, sind wir über die Aufführung desselben. Vom 26sten bis zum 30. April heißt es in der London Daily Post: „Haymarket. Dienstag, am ersten Mai, wird eine dramatische Composition dargestellt (represented) werden, genannt Jupiter in Argos. Mit Chören und zwei Orgelconcerten untermischt." Aber vom ersten bis zum 7. Mai fehlt in Burney's Sammlung (jetzt im British Museum) eben diejenige Zeitung, in welcher die Opern angezeigt wurden, und vom 8. Mai an ist über „Jupiter" nichts mehr zu finden: so daß sich nur vermuthen läßt, diese mit fremdartigen Bestandtheilen vermischte Composition sei am ersten und vielleicht auch noch am fünften Mai zur Aufführung gekommen. Daß von Händel Vorbereitungen gemacht waren zu einigen Aufführungen in dem augenblicklich leeren Haymarket-Theater, geht auch aus folgender Nachricht vom 19. April hervor: „Wie wir hören, ist Signora Busterla, eine berühmte italienische Sängerin, letzten Dienstag hier angelangt, und wird in den Opern singen, welche Hr. Händel nach Ostern aufzuführen beabsichtigt."[16]) Jupiter war hauptsächlich aus früheren Werken zusammengesetzt, fast wie Alessandro Severo; als Original führen wir ihn hier nur auf, weil Händel ihn ausdrücklich als ein solches unterzeichnet hat.

Es war augenblicklich kein Mangel an italienischen Sängern, Componisten und Musikern in London, und bei der abnehmenden Musikbegeisterung auf dem Festlande führte der alte Ruf des englischen Goldes immer neue Schaaren herbei. Auch Carestini war unter ihnen. Eine patriotische Stimme läßt sich bei der Ankunft des großen Sängers also vernehmen: „Signor Carestini und andere italienische Strolche werden hier in einigen Tagen erwartet, worauf in Haymarket Opern gegeben werden sollen."[17]) Nicht in Haymarket,

16) London Daily Post v. 19. April '39.
17) London Evening-Post v. 20./23. Jan. '39.

sondern in Coventgarden rafften sich die neuen Ankömmlinge unter Pescetti zu einigen erfolglosen Versuchen auf. Im folgenden Winter nahmen sie das kleine Theater am Haymarket in Besitz und gaben vom 22. Januar bis zum 31. Mai '40 drei neue Tanzopern ziemlich ununterbrochen. Von der Glanzzeit der italienischen Oper früherer Jahre war jetzt kaum noch ein Schatten geblieben; die beiden Opern endeten damit, daß zuletzt keine einzige, und am wenigsten die rein italienische, im Stande war, ihre Spiele in einem großen Hause anzurichten. Carestini ging im Sommer 1740 wieder von dannen. Er, der inzwischen völlig ein Anhänger Hasse's geworden war und nichts lieber sang, als dessen Salve Regina, irrte sich sehr, wenn er meinte in England ohne oder gegen Händel durchdringen zu können; und so machte man sich die jämmerliche Lage durch ein allgemeines Mißverstehen und Mißwollen noch trostloser.

Zur selben Zeit gab Händel in Lincoln's-Inn-Fields nur Oratorien. Jedoch im folgenden Winter, als die Italiener völlig lahm gelegt waren, nahm er in sein Repertoire von Oratorien, Serenaten und Oden auch zwei neue Opern auf.

Imeneo. 1738–40.

Schon im Jahre 1738 begonnen, wurde dieses Werk doch erst am 10. October 1740 beendet. Das Original ist ziemlich ungeordnet und unvollständig. Hymen besteht nur aus zwei Akten, daher wird er in den Ankündigungen und in dem Druck der beliebten Gesänge als Operette bezeichnet.[18]) Die erste Aufführung war am 22. November und die zweite und letzte am 13. December. Daß die Operette nur zwei mal gegeben wurde, ist weniger ein Beweis von mißfälliger Aufnahme, als von der Unzulänglichkeit der damaligen Sänger Händel's für eine stehende italienische Oper. Dieses sah er vorher und suchte deßhalb durch Vorführung von Werken aller Art die Theilnahme wach zu erhalten. Händel ließ das Werk später in Dublin als Concertstück singen, wozu sich die allerliebste Musik auch besonders eignete.

---

18) »This day is publish'd, price 4 s. The favourite Songs in the Operetta call'd *Hymen*, in Score, composed by Mr. *Handel*. J. Walsh.« London Daily Post v. 18. April '41.

Deidamia. 1740.

„angefangen ☽ Octobr 27. 1740.« — »Fine dell Atto 1. | G. F. Handel ♄ Nov. 1. 1740.« — »Fine dell Atto 2do | G. F. Handel Novembr 7. 1740 | ♀.« — »Fine dell' Opera. | G. F. Handel London Novembr 20. ♃. | 1740.«

Paolo Rolli fuhr fort Operntexte zu schreiben, obwohl von dem ganzen Personal der Gegenoper nur er allein noch vorhanden war. Er näherte sich daher wieder dem Manne, welchen er jahrelang mit der giftigsten Feindschaft beehrt hatte, und Händel nahm sein Gedicht zur Composition an. So entstand Deidamia, Händel's letzte Oper. Sie gelangte drei mal zur Aufführung, am 10. und 17. Januar und 10. Februar '41, und wurde von Walsh in zwei Sammlungen gedruckt.[19])

„Die Totalsumme werthvoller Arien in dieser Oper", sagt Burney, „ist so beträchtlich, daß man das Werk, obwohl der erste Akt dem zweiten und dieser dem dritten überlegen ist, den glücklichsten seiner dramatischen Erzeugnisse beizählen darf. Und wenn man sich erinnert, daß, von seinen frühesten in Deutschland und Italien gesetzten Opern abgesehen, dieses das 39ste italienische Drama war, welches er für die englische Bühne in Musik gesetzt hatte, so muß die Schnelligkeit und Stärke seiner Erfindung Erstaunen erregen! Die Arien dieser letzten Oper Deidamia contrastiren so sehr in Schreibart, Zweck und Ausschmückung, wie diejenigen welche er dreißig Jahre früher componirte; und hierin namentlich erscheinen Händel's Kräfte größer als die irgend eines andern bändereichen Operncomponisten den ich kenne. Bei der Untersuchung der Partituren von Hasse, Graun, Galuppi, Perez, Piccini und Sacchini findet man unzählige schöne Arien, aber nicht jene planmäßige Mannigfaltigkeit der Gegenstände, wie bei Händel."[20]) Und bei einer andern Gelegenheit äußert er: „Wahrlich, es scheint unmöglich, irgend einen dramatischen Tonsetzer

19) »Songs in the new Opera call'd *Deidamia*. Composed by Mr. *Handel*. First Collection. Pr. 4 s.« Lond. Daily Post v. 29. Jan. '41. — Am 21. Februar: »The whole Opera of Deidamia in Score«, nebst Nachricht, daß die erste Lieferung nur den ersten Akt enthalte und jetzt durch die zweite vervollständigt werden könne.

20) Burney, History IV, 435—36.

zu nennen, der so beständig seine Gesänge nach Thema, Styl und Begleitung veränderte, wie Händel, denn er vermied nicht nur, zwei auf einander folgende Arien in derselben Ton- oder Taktart zu setzen, sondern scheint absichtlich aller und jeder Aehnlichkeit ausgewichen zu sein zwischen einer Arie und irgend einer andern eine ganze Oper hindurch."[21]) Näher auf das Werk gesehen, erstrebt der Dichter in Deidamia stellenweise das Dramatische auf Kosten des Musikalischen, und der Tonsetzer dagegen das concertmäßig Musikalische auf Kosten des Dramatischen. Rolli's Texte fehlt die Einheit, Händel's Musik der Mittel- und Schwerpunkt. Rolli unternahm schon eine schüchterne Nachahmung französischer Musikdramen, wodurch seinem Gedichte der Zusammenhang der bisherigen italienischen Singspiele abhanden kam; Händel folgte ihm nicht, sondern suchte seinen Halt in musikalischen Sätzen, die wie contrastirende Bilder neben einander gestellt sind. Die Musik ist sicherlich schön; doch hat die Oper ihre hauptsächlichste Bedeutung für uns darin, daß sie zeigt, wie Händel bis zu Ende aus bestrebt war, bei der Composition italienischer Dramen in dem Kreise der altitalienischen Oper zu verharren. Sein letztes Werk für das italienische Theater führt uns also an eine Grenze in der inneren Entwicklung der Oper, welche er nicht überschritt.

Von diesem Standorte aus können wir auch den zurück gelegten Weg klar übersehen. Bei der großen künstlerischen und kunstbildenden Bedeutung der Händel'schen Opern muß es einigermaßen auffallend erscheinen, daß erst jetzt, nachdem mehr als ein Jahrhundert verflossen ist, der erste Versuch einer zusammenhängenden Darstellung derselben gemacht wird. Aber solches erklärt sich leicht bei der Vernachlässigung des ganzen Gebietes, dessen geschichtlicher Erhellung dieses Werk gewidmet ist; und man begreift es wohl, daß die herrschend gewordene Betrachtungsweise, nachdem sie das Oratorium selbst sogut wie beseitigt hatte, sich noch viel weniger um die Erkennung des Weges bemühen mochte, der seiner Zeit zur Vollendung des Oratoriums führte. Denn das ist die Eigenthümlichkeit dieser Oper, nicht zu einer weiter entwickelten Form der Oper hingeleitet, sondern dem Oratorium den Weg gebahnt zu haben. Dies bedingte die con-

21) Burney, History IV, 359.

certartige Haltung, von der vorhin mehrfach die Rede war; und ihre Schwäche als Oper lag eben in der Gestaltung plastisch vollendeter wie begrenzter Tonsätze, deren innere Reife die herkömmlich triviale Handlung zu einer bloßen Anregung und Einrahmung der herrlichen Tonbilder herab drückte. Bei aller Vollendung entdecken wir in dieser Musik doch durchaus nicht den Trieb, sich in dem Sinne zu einem dramatisch-musikalischen Ganzen durchzubilden, welcher seit Gluck und eigentlich schon seit dem Vordringen der neapolitanischen Schule die Oper beherrschte. Händel hat allerdings Musikdramen geschaffen, nämlich seine sogenannten Oratorien, aber auf andere Weise, als durch Verbindung italienisch-französischer Opernelemente; jedoch in seinen italienischen Opern beschränkte er die Handlung auf die nöthige scenisch-dramatische Anregung zur Gestaltung des Tonbildes. Alles Wesentliche ist der Musik ganz allein überlassen; die oft so ergreifenden Scenen sind rein musikalischer Natur, wenn auch genauer und innerlich sicherer nach dramatischen Gesetzen gestaltet, als bei vielen Tonsetzern, die wegen ihrer Dramatik einen Ruf erlangt haben. Er beseitigte die kleinen dramatischen Züge wieder, die sich schon bei Purcell, Scarlatti und Keiser vorfinden, anstatt weiterbildend in sie einzugehen, und zog sich, merkwürdig genug, auf eine psychologische Mittelstellung zurück, welche die Oper weder vor noch nach ihm in solcher Beharrlichkeit und Ruhe hat einnehmen können. Was daher von den Bühnenwerken Lully's, Rameau's, Scarlatti's und der neapolitanischen Schule, in gewissem Sinne selbst Purcell's und Keiser's gilt, nämlich daß sie in verschiedener Hinsicht als Vorstufen der späteren Blüthe der dramatischen Musik angesehen werden müssen, vermöchte ich bei den Händel'schen nicht nachzuweisen, selbst nicht auf die Aussicht hin ihre Bedeutung dadurch zu erhöhen. Freilich ließe sich dieselbe dadurch auch nicht erhöhen, da der wahre Werth dieser Opern eben in ihrer Abgeschlossenheit liegt, und der einzige Weg zu ihrem Verständniß der bleibt, sie zunächst in dieser ihrer Sonderstellung zu begreifen.

Ihre Aehnlichkeit mit einer Gruppe von Shakespeare's Lustspielen ist auffallend und lehrreich. Beide passen gleich wenig in die dramatische oder in die dramatisch-musikalische Theorie, da sie abseiten des Weges stehen auf welchem die betreffenden Gattungen sich am breite-

sten entwickelt haben, und sind deßhalb nur von einem besonderen Standpunkte aus richtig zu verstehen. Shakespeare zieht sich aus dem realistischen Gebiete zurück in das phantastische, wie Händel aus dem allgemein dramatischen in das subjectiv innerliche. Beide in ihrem Lebensdrange und gesunden Sinne schienen so vorzüglich begabt, die Lebensverhältnisse, wie sie sich im tagtäglichen Laufe als natürlich ergeben, im Lustspiel und in der Oper künstlerisch gestaltet wiederscheinen zu lassen; wir sehen aber, daß sie sich mit Behagen auf einem phantastischen Boden bewegen, in Witz- und Tonspielen sich ergehend, die bei aller Frische, bei aller Trefflichkeit der Charakterzeichnung und bei allen Reizen der Kunst doch ihrer wesentlichen Haltung nach nicht original sind, insofern sie sich in einer schon vor ihnen zur Geltung gebrachten künstlerischen Grundform bewegen. Beide nämlich haben sich in diesen Lustspielen und Opern am meisten ihrer eingebornen germanischen Natur begeben und in dem Drange nach mehr geschlossenen, künstlerisch einheitlichen Formen, als die Heimath darbot, romanische, namentlich italienische Ideale in einer Weise nachgebildet, daß uns oft der warme Hauch einer südlichen Kunst daraus entgegen weht, aber ebenso oft auch der große nordische Athem fehlt: und wie sie also auf diesen Gebieten nicht mit der voll vereinten Kraft ihrer Natur arbeiteten, so hat auch keiner von ihnen zu bewirken vermocht, daß die fernere Entwicklung dieser Kunstzweige den von ihnen betretenen Weg einhielt. Im Gegentheil, wir haben es erlebt, daß der nächste und bedeutendste Fortschritt, der gethan werden konnte, im Lustspiel wie in der Oper darin bestand, das italienische Ideal als maßgebend zu verlassen und mehr im wirklichen Leben einen Boden zu gewinnen, auf welchem diese Kunstzweige dann auch in der That erst ihre breiteste, glänzendste und natürlichste Entwicklung fanden. So gab Frankreich bald, fast unmittelbar nach Shakespeare, der Lustspieldichtung einen neuen Anstoß, der am stärksten auf England, die Heimath Shakespeare's, zurück wirkte; und ebenso unmittelbar nach Händel empfing die Oper wieder von Frankreich aus ein neues Leben, das nirgends einen so fruchtreichen Boden fand, wie in Deutschland, der Heimath Händel's. Die Gleichartigkeit, Gleichzeitigkeit und gleiche Rückwirkung ist höchst merkwürdig und beleuchtet die besprochenen Kunstgattungen sicherlich mehr als bloß von außen. Zugleich

war diese nach-Shakespeare'sche und nach-Händel'sche Entwicklung, obwohl nicht im ausgesprochenen Gegensatze gegen sie begonnen, doch der schlimmste Feind ihrer Kunst, denn dadurch verrückten sich die richtigen Gesichtspunkte für ihr Verständniß, und so wurde sie durch Verkennung nach und nach in Vergessenheit gebracht. In Sachen Shakespeare's ist der Umschlag längst eingetreten, den wir bei Händel noch erst erwarten, aber auch zuversichtlich erwarten dürfen. Und endlich ist auch noch dieses zu beachten — gewiß die entscheidendste und wesentlichste aller hier vorhandenen Aehnlichkeiten —, daß bei Shakespeare auf das Lustspiel die Tragödie, bei Händel auf die Oper das Oratorium folgte, bei beiden das überragende und ernstere Werk auf das kleinere und fremdländisch angelegte. Was in Shakespeare's Tragödien aus den Lustspielen einging, das leichte behende Geschoß des Witzes, hat seiner Zeit nicht weniger beschränkten Tadel erfahren, als die kunstvoll gewebte Arie, welche Händel doch wesentlich aus der Oper in das Oratorium herüber nahm. Diese Gleichartigkeit im Schaffen Shakespeare's und Händel's nannte ich den entscheidenden Zug ihres verwandtschaftlichen Verhältnisses; und in der That wird uns dadurch noch etwas anderes und allgemeineres erklärt, als die Eigenthümlichkeit zweier Künstlernaturen. Hierüber sei noch ein Wort gestattet.

Für das Erreichen irgend eines höheren oder höchsten Gebietes besteht die nothwendige Voraussetzung, daß die dahin führenden niederen sämmtlich vorher durchschritten sein müssen. Und dennoch hat es selbst eine auf das entschiedenste für ideales Kunstschaffen begabte Natur nicht in ihrer Gewalt, auch nur zwei Gebiete gleich vorzüglich zu bewältigen: schließlich ergiebt sich immer éin Feld als der Hauptschauplatz, auf welchem Kunstbildung und Geistesgehalt in ganz gleichem Maaße zu vollendeten Schöpfungen zusammen wirken. Daß solches bei minder bedeutenden Künstlern der Fall sein müsse, ist leicht zu verstehen, denn sie gelangen in ihrem Auftreten zuletzt an Gegenstände, zu deren Bewältigung ihre Kraft nicht mehr ausreicht. Schwerer begreift es sich bei den universal Begabten: und doch predigt auch bei ihnen die Erfahrung dieselbe Lehre, und womöglich noch eindringlicher, die Lehre, daß es im Reiche der Kunst keinen Einen giebt, der Alles einschlösse, daß auch der Größte, der, dessen Ideale

uns die theuersten und der Menschheit die segenbringendsten sind, sich begnügen muß neben andern Großen als Gleicher zu erscheinen. Der Grund einer so durch allgemeine Erfahrung bestätigten Thatsache wird überaus lehrreich sein und uns das innerste Verhältniß des einzelnen Künstlers zu der Kunst aufdecken.

Bei jedem Künstler ist die Freude an den reinen Formen seiner Kunst vorhanden, noch abgesehen von allem Gehalt, und je größer der Künstler ist, desto stärker äußert sich in ihm der Trieb nach der Bewältigung der Kunstformen und das Wohlgefallen daran. Dieses Vergnügen an der künstlerischen Formbildung muß es verursachen, daß große Künstler in mittleren Gebieten über einen gewissen Formalismus nicht hinaus kommen, nämlich in allen denjenigen Gebieten, welche ungeeignet sind zur vollen Aufnahme des tieferen Gehaltes, der in solchen Künstlern zur Gestaltung drängt. Wir sehen daher wie Shakespeare mit unerschöpflichen Hülfsmitteln ein Lustspiel auf phantastischem Grunde aufführt, welches Andere nach ihm viel einfacher auf einen natürlicheren Boden verlegten, wo die Handlung sich wie von selbst zu ergeben schien, während schon der Grundriß seiner Feenpaläste mehr künstlerische Phantasie voraussetzt, als den meisten Lustspieldichtern verliehen ist. Wir sehen wie Händel in seinen vielen Opern unbefangen und anscheinend unbedacht die Formen einhält, deren Durchbrechung Andere nach ihm berühmt gemacht hat; wie er mit derselben Unerschöpflichkeit und demselben künstlerischen Luxus sich ergeht in der Schilderung allgemeiner Gefühlszustände, allgemeiner Charaktere mit einem geringen Anhauch individueller Charakteristik, die später das A B C der Operncomposition wurde, und mit einem Aufwand von Kunstgedanken der ebenfalls den meisten nachfolgenden Operncomponisten nicht entfernt zu Gebote stand. Bei Beiden stehen Mittel und Zweck nicht in einem völlig natürlichen Verhältnisse; das Behagen, welches uns ihre Lustspiele und Opern einflößen, ist kein bloß sachliches, es ist zum guten Theil ein formell künstlerisches, und auch da noch bewundern wir Dichter und Musiker als solche, wo uns die Sache selbst wenig anzieht. Die Hauptursache hiervon ist, daß die Meister ebenfalls eine überwiegend formell künstlerische Haltung zu ihrem Gegenstande einnahmen. Darin liegt zugleich die Erklärung der auffallenden Erscheinung, daß Beide, die das

rein Ernste doch so erschütternd ernst nahmen, sich hier über Dinge leichtsinnig hinweg hoben, deren ernstere oder angemessenere Behandlung bei Andern die schönsten Kunstwerke erzeugt hat. Wir müssen diese ihre Gebilde ansehen als köstliche und merkwürdige Erzeugnisse der Ueberfülle künstlerischer Phantasie, zugleich aber auch als einen Tummelplatz, auf welchem sie sich für das Höhere und Ernstere stählten. Lustspiel und Oper, eben wegen ihrer auf sich selbst gestellten, völlige Lebendigkeit erstrebenden Haltung, waren die besten Mittel, die Künstler in ihrem Schaffen durchaus sicher zu machen, sie durch Bewältigung und Beherrschung der Form von dem Zwange der Form vollkommen zu befreien. Eine unausgesetzte Dahingabe an die Tragödie und das Oratorium würde dies nie in einem solchen Maaße bewirkt haben. Dasselbe Genie, welches auf dem Durchgange durch Lustspiel und Oper zur höchsten Kunstschönheit heran reifte, wäre bei einseitiger Beschäftigung mit Tragödie und Oratorium in Gefahr gekommen, einem formlosen Naturalismus zu verfallen. Die frühesten uns erhaltenen Werke Shakespeare's und Händel's legen die Möglichkeit dieses Abweges noch deutlich genug vor Augen. Jedes große und allgemein verständliche Kunstwerk muß auf dem goldnen Grunde der Heiterkeit, durchsichtiger Klarheit und individueller Lebendigkeit ruhen. Aber diesen Grund freischaffend zu gewinnen, ist Werken von wesentlich tragischer und erhabener Haltung unmöglich, da der menschliche Geist seine Thätigkeit nicht zu gleicher Zeit und bei einem und demselben Werke gleich stark nach zwei entgegen gesetzten Seiten erstrecken kann; der Grund muß schon gewonnen, schon in seinem eignen Gebiete freigelegt sein, bevor ein Gebäude von größerer Anlage auf ihm sich erheben kann. Diese Aufgabe hatten ihre Lustspiele und Opern, die an Adel, Charakterwahrheit und Idealität alle Werke ihrer Zeitgenossen weit überflügeln. Und Beide arbeiteten dann als Tragöde und als Oratoriencomponist so ursprünglich frisch und schnitten ihre Garben in einem eben gereiften vollen Aehrenfelde, weil sie selber sich dieses Feld erst auserwählt und von Grund aus bereitet hatten. Keiner ihrer Nachfolger erreichte ihre Größe, denn keiner war je wieder in der Lage, so mit Tagesanbruch sein Werk zu beginnen und die Frische dieses Schöpfungsmorgens zu empfinden.

Weit entfernt daher, Händel's langes und mit so vielen Wider-

wärtigkeiten verbundenes Verweilen bei der italienischen Oper für fruchtlos oder gar für verfehlt zu erklären (wie geschehen ist), wird meine Darstellung überall — ich hoffe unabsichtlich wie absichtlich — den Beweis geführt haben, daß er den völlig richtigen Weg ging, den einzigen Weg auf welchem er sich selber treu bleiben und endlich das werden konnte, was zu werden für ihn wie für die Tonkunst entscheidend war. Für ihn wie für den großen Briten war die Bühne, und was an diesen Mittelpunkt grenzte, der naturgemäße Wirkungsplatz. Händel war hier mit Shakespeare wesentlich in gleicher Lage. Man darf sich durch seine Kämpfe gegen die Oper nicht beirren lassen: er ging nie eigentlich von der Bühne ab, sondern nur darüber hinaus, wie es seine Kunst, die Tonkunst, zu ihrer Vollendung erforderte. Das Theaterspiel war in vollem Gange, als Beide die Bühne betraten, die ganze Oeffentlichkeit drängte sich auf diesen Weg. Es war kein hoher Weg, es war eine breite Heerstraße, niedrig und etwas schmutzig gelegen. Reinlichere stillere Geister, vom Gewühl verscheucht und durch den Schmutz abgeschreckt, pflegten daher wohl den einsameren Spaziergang rechts oder links oben auf den Bergen vorzuziehen. Zu oben rechts und links in Shakespeare's Wege wandelten lyrische und epische Dichtung, das lyrische Sonett und das romantische Epos, beide nebst dem Drama wesentlich von italienischer Formung; in Händel's Wege aber der zur Kammermusik erweiterte lyrische Gesang und die zu vollchörigen Kirchensätzen gestaltete epische (biblische) Hymne, beide nebst der Oper gleichfalls in Italien am höchsten ausgebildet. Diese den Theaterspielen zur Seite gehenden Künste waren hochvollendet, als dramatische Dichtung und Tonkunst in der Gestalt des Schauspiels und der Oper auf dem mittleren Wege noch unmündig dahin schlenderten. Sie nun endlich in Tragödie und Oratorium zu ihrer vollen Größe zu bringen, den überkommenen theatralischen Weg so zu erhöhen, daß die alte Kluft ausgefüllt und eine freie Bahn gewonnen wurde, welche die Höhen zu beiden Seiten verband und noch überragte: dies war die große That, die jeder von ihnen in seinem Gebiete vollbrachte. Damit hatte man denn die gesuchte wahrhaft neue Bahn, welche die Kunst fortan wandelte.

Beilagen.

Beilage I.

(zu S. 116.)

The

Session

of

Musicians.

In Imitation of the
Session of the Poets.

Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit; — Hor. de Arte Poet.

The Strings he touch'd with more than human art,
Which pleas'd the Judge's ear, and sooth'd his heart;
Who soon judiciously the palm decreed,
And to the Lute postpon'd the squeaking Reed.
Croxal's Ovid. Metam.

London:

Printed for M. Smith, near the Royal-
Exchange, in Cornhill. 1724.

[Price 6. d.]

APOLLO (the God both of Musick and Wit)
To summon a court did lately think fit;
No Poets were call'd, the God found, in vain
He hop'd, that a Bard should the Laurel obtain;
Since what was his right he could not dispose
To one noted for sense, in metre or prose;
The Laureat's place to the Court he resign'd,
And the Bays for the best Musician design'd;
As o'er these twin-arts he's known to preside,
To Sounds he'd allow, what to Wit was deny'd.

The long-expected day's at last declar'd,
And th' *Op'ra House* for such a crowd prepar'd;
Just as when *H*[*eide*]*gg*[*e*]*r* with pious view,
(Careful of Innocence, to Virtue true)

All sexes, ranks, and int'rests slyly joins,
Whilst the gay hall with lights the day outshines:
Bright in his glorious rays *Apollo* came,
And first his Officers of State did name;
Th' Academy-Directors all appear'd,
And equal to their skill in sound's preferr'd;
One waits his nod, his will another writes,
Some give him tea, and some do snuff the lights,
Soon as the God the lovely *Swiss** survey'd,
Master of Ceremonies he was made;
B[ere]nst[at]t and *B[o]sc[h]i* (who peep'd in for sport)
Were pitch'd upon for Criers to the Court;
In *Recitative* they roar the God's commands,
Whilst Count *V—n—a* as the porter stands.
No sooner was the God's dread will made known,
The time and place proclaim'd, and fix'd his throne,
Composers and performers all prepar'd
To shew their skill, and claim the great reward;
Like bodies to their centre swift they ran,
And each, by merit, hop'd to be the man.
But e'er my Muse proceeds, let's view the race,
Whose various tribes did round the spacious place,
Like Brother *Homer,* tell each hero's name,
Where his abode, or whence his parents came,
And what his rank in the records of Fame:
Masters of various instruments flock here,
The *Scottish* pipe and *British* harp appear;
Lutes and guitars do form a beauteous line,
Whilst dulcimers with pipe and tabor join;
From gay *Moorfields* sweet singers did attend;
Wapping and *Redriff* did their fiddlers send;
Of my Lord Mayor's choice band there came the chief,
Who whet his Lordship's stomach to his beef;
The Parish Clerks and Waits form one large group,
And Organists swell up that bright, psalm-singing troop;
Each Dancing-master held it wond'rous fit
To flourish thither with his little *kit;*

* Heidegger, geboren in der Schweiz, gewöhnlich der Schweizer Graf genannt.

The *Play-house* bands in decent order come,
Conducted thither by a tragick drum;
Th' *Op'ra Orchest* them o'erlook'd with pride,
And shew'd superior skill in a superior stride;
Composers next march'd with an air and grace,
Some in a light, some in a solemn pace;
Various they seem to the beholder's eye,
These *Largo* walk — and others — *Presto* fly.
Above the clouds they raise their heads sublime,
They tread on air, and step in tune and time!
None fail'd that e'er set note, or grave or airy,
From Doctor *P[e]p[us]ch* down to Master *C—ry**;
From this promiscuous race such clamour rise
As stun the God and rend the vaulted skies;
In storms tempestuous some did loudly roar,
In sporting waves some wanton'd to the shore;
With vast cascades these thunder'd from on high,
In creeping murmurs others glided by;
Here blushing *Boreas* with his train did sound,
There milder gales did gently sweep the ground.
Thus voices, Treble, Bass, and Tenor, join
In glorious discord! harmony divine!
With noise tumultuous into court they rush,
Scarce could the God himself their fury hush;
In vain tall *B[eren]s[tat]t*, gaping o'er the crowd,
With hideous jaws, bawl'd Silence out aloud!
Till from his throne the anger'd God arose,
Whose awful nod the tempest did compose;
Then the *Swiss* Count proceeds, with comely grace,
To rank each candidate in's proper place.

First *P[e]p[us]ch* enter'd with majestick gait,
Preceded by a cart in solemn state;
With pride he view'd the offspring of his art,
Songs, Solos, and Sonatas load the cart;
Whose wheels and axletree, with care dispos'd,
Did prelude to the musick he compos'd.
The God's soon own'd that if a num'rous race
Could claim in any art the highest place,

* Henry Carey.

His quantity would never be despis'd,
But quality alone in sounds was priz'd,
He should be satisfy'd with his degrees,
For new preferment would produce new fees.

His fate, soft *G[a]ll[ia]rd* with care attends,
In sounds and praise they still prov'd equal friends.
Shewing his hautboy and an *Op'ra* Air,
He gently whisper'd in his Godship's ear:
So oft he was distinguish'd by the town,
That, without vanity, he claim'd the crown.
The God replied—your musick's not to blame,
But far beneath the daring height of Fame;
Who wins the prize must all the rest out-strip,
Indeed you may a conjurer equip;
I think your Airs are sometimes very pretty,
And give you leave lo sing 'em in the City.

Amidst the crowd gay *L[eve]r[i]dge* did stand,
Smiles in his face, and—Claret in his hand;
The God suppos'd he did not come to ask
The Bays, but rather recommend his flask;
Old friend, says he, if that your wine is right,
Let's talk—d'ye hear? I'll sup with you to-night:
The Laurel, if you hope—to do you justice,
You made—a charming Fiend in *Doctor Faustus.*

Pleas'd with their doom, and hopeful of success,
At—l—o * forward to the bar did press:
The God perceiv'd the Don the crowd divide,
And, e'er he spoke, stopp'd short his tow'ring pride,
Saying—the Bays for him I ne'er design,
Who, 'stead of mounting, always does decline;
Of *Ti[tu]s Ma[nli]us* you may justly boast,
But dull *Ves[pasi]an* all that honour lost.

C[o]rb[et]t next him succeeded to the bar,
And hop'd to fix his fame by something rare;
Up to the God, with confidence he made,
And's instrument *De Venere* display'd.

* Attilio Ariosti.

How! cries the God (and frowning told his doom),
Am I for such poor trifles hither come?
Pray tickle off your *Venery* at home,
Or else to cleanly *Edinburgh* repair,
And from ten stories high breathe Northern air;
With tuneful *G*[*o*]*rd*[*o*]*n* join, and thus unite,
Rough *Italy* with *Scotland* the polite.

Apollo's piercing eye just then espy'd
Merry *L—i—lt* stand laughing at one side;
He gently wav'd him to him with his hand,
Wond'ring he at that distance chose to stand.
Smiling, he said, I come not here for fame,
Nor do I to the Bays pretend a claim;
Few here deserve so well, the God reply'd,
But modesty does always merit hide;
A supper for some friends I've just bespoke,
Pray come — and drink your glass — and crack jour joke.

Ill-fated *R*[*osei*]*ng*[*ra*]*ve* approach'd the bar,
With meagre looks, and thrumming a guitar.
Quite out of tune *Apollo* found his head,
And, if he gain'd the Bays, he'd run stark mad;
So call'd his friends, and said — a little rest,
A darken'd room and straw, would fit him best;
Where, to employ him as he lay *perdu*,
He might new set *Roland le Furieux*.

Next him *Ge*[*mi*]*n*[*ia*]*ni* did appear,
With bow in hand and much a sob'rer air;
He simper'd at the God, as who would say,
You can't deny me, if you hear me play.
Quickly his meaning *Phœbus* understood,
Allowing what he did was very good;
And since his fame all fiddlers else surpasses,
He set him down first Treble at *Parnassus*.

Gr[*ee*]*n*, *C*[*ro*]*fts*, and some of the Cathedral taste,
Their compliments in form to *Phœbus* past;
Whilst the whole Choir sung Anthems in their praise,
Thinking to chant the God out of the Bays;

Who, far from being pleas'd, stamp'd, fum'd, and swore,
Such Musick he had never heard before;
Vowing he'd leave the Laurel in the lurch,
Rather than place it in an *English* Church.

D[ieu]p[a]rt, well powder'd, gave himself an air,
As if he could not fail of fortune there,
Who always prov'd successful with the fair.
The God his passion hardly could contain,
For spoiling Opera-Songs in *Drury Lane:*
But hop'd his skill he'd in it's sphere confine,
His fire betwixt the acts would brilliant shine.

As he walk'd off, who stepp'd into his place,
But Signor *P[ip]po* with his four-string'd Bass:
How far his merit reach'd, the God did know,
And bow'd to him and 's Bass prodigious low;
Vowing to him alone the Bays he'd grant,
Could the *Orchestre* but his presence want;
Since that was time and reputation losing,
Keep to your playing, and leave off composing.

The God turn'd round and found, just seated by him,
His old acquaintance, *Nicolino H[a]ym;*
With a kind smile he whisper'd in his ear,
But what — no living creature then could hear;
Since that we 're told, the God of 's special grace
Confirm'd him in his Secretary's place.

Had I a thousand tongues, or equal hands,
I could not speak, nor write the half of their demands;
A blockhead's indignation it would raise,
When *C[a]ry,* by his ballads, sought the Bays;
Claude Jean Jillier, to his immortal glory,
Danc'd thither with his *Chansonettes a Boire;*
Big with his hopes small *T—p—n** too repairs,
To claim the crown by thin *North British* Airs;

---

* William Thomson, welcher im Jahre 1725 „Orpheus Caledonius, or a Collection of the best Scotch Songs" herausgab.

A title King *Latinus* strongly grounds
Upon his nice anatomy of sounds;
E'en *W[a]lsh* perks up, and crys — the Laurel's mine,
What are your notes, unless you wisely join
My brighter name, in print, to make 'em shine?
Nay, Signor *R[o]lli's* confidence affords
Some plea — for finding scoundrel *Op'ra* words.

The weary'd God the wretched crowd surveys,
And met with nothing equal to the Bays;
His radiant eyes, eclips'd by sullen care,
In vain look'd round, but H[A]N[DE]L was not there.
How could he hope to fill the vacant throne,
In absence of his fam'd, his darling son?

Just then grim *B[ono]nc[in]i* in the rear,
Most fearless of success, came to the bar;
Two *Philharmonick Damsels* grac'd his train,
Whilst his strong features redden'd with disdain;
Dear *A—s—a* * hung upon his arm,
Each lisp and side-long glance produc'd its charm;
Black *P—g—y* ** he was forc'd to hawl along,
Humming a Thorough-Base — and he a Song:
Silent, his rolling eyes the God survey'd,
Then one hand soothing *Cr[is]po's* Airs display'd,
The other held a decent *Roman* Maid.
But had you seen the vast and suddain change!
Incredible! to easy *Faith* most strange!
As calms succeed a raging wint'ry flood,
The restless throng like senseless statues stood;
From the dull cell of sloth such vapours rise,
As clap their padlocks on all ears and eyes;
Divinity itself could not withstand
Those peaceful potions from a mortal hand;
O'er active life Stupidity did creep,
The wakeful God of Day fell fast asleep. —

Not long they slept — *Fame's* Trumpet, loud and vast,
Fill'd the large Dome with one amazing blast;

* Anastasia Robinson.
** Peggy, d. i. Margherita de l'Epine, die Frau des Dr. Pepusch.

Straight were they freed from Sleep's lethargick chains,
And captiv'd Life its liberty regains;
The Goddess, ent'ring, shook the trembling ground,
Her breathing brass from earth to heav'n did sound;
One hand her Trumpet held with beauteous grace,
The other led a Hero to his place;
Whose art, more sure than *Cupid's* bow gives wounds,
And makes the world submit to conqu'ring sounds.
When he appeard, — not one but quits his claim,
And owns the power of his superior fame:
Since but one *Phœnix* we can boast, he needs no name.
The God he view'd with a becoming pride,
Determin'd not to beg, and easy if deny'd.
Him *Phœbus* saw with joy, and did allow,
The Laurel only ought t'adorn his brow;
For who so fit for universal rule,
As he who best all passions can controul?
So spoke the God — and all approv'd the choice,
E'en Ignorance and Envy gave their voice;
Who wisely judg'd, the sentence did applaud,
And conscious shame the poor pretenders aw'd.

Thus when the World in Nature's lap first lay,
In all the charms of youth and beauty gay;
The joyous parent o'er her infant smil'd.
Whilst Satan view'd with spite the faultless child;
With hellish malice frought, he wond'ring stood,
And tho' he curs'd it, — own'd that it was good.

FINIS.

Beilage II.

(zu S. 116.)

An ODE, on receiving a Wreath of Bays from a Lady.

1.

Let him, who, favour'd by the Fair
With glove, or ring, or lock of hair,
Think he's the happy man. —

The crown, I wear upon my head,
Has energy to wake the dead,
And make a *Goose* a *Swan*.

2.

See! how like *Horace*, I aspire!
I mount! I soar sublimely higher!
And, as I soar, I sing!
Behold, ye earth-born mortals all,
I leave you in your kindred ball,
And heav'nward sweetly spring.

3.

To humble *Trophies* dully creep,
And in your Urns inglorious sleep,
Ye Roman Cæsars now. —
Your Eagle's flight was all in vain,
Since I've more triumph in my brain,
And greater on my brow!

4.

My Laurel, rival of the oak,
Malignant planets, and the stroke
Of thunder cannot shake!
My thoughts, inspired by Love and Bays,
O'er all your boasted lands and seas
Despotic empire take.

5.

Why did great *Alexander* grieve?
Because no more he could atchieve!
Had I been living then,
I could have taught the Hero how
He might have *made*, and *conquer'd* too,
By *Fancy*, not with *Men*.

6.

Encircled with my sacred wreath,
I ride triumphant over death,
And, as poetic wheels,

I draw the seasons of the year,
I charm all Heav'n into my sphere,
And Hell my fury feels!

7.

Avaunt low flights — let us create
New systems, and a new estate,
For Bards and Lovers fit.
No higher, than *Elysium,*
Have *Homer*, *Horace*, *Ovid* come,
With all their towring wit.

8.

To a new World, my Fair, let's fly,
A *Venus* Thou! *Apollo* I!
To raise a race of Gods! —
Attend us, Poets, if you'd have
A subject, proof against the grave,
To eternize your Odes.

9.

Astrologers, your stars despise, —
All Fate lyes in *Ophelia's* eyes!
From them derive your skill;
Their influence only can undo,
Amend, restore, confound, renew,
Reanimate, and kill.

Beilage III.

(zu S. 281.)

An ODE,

on occasion of Mr. HANDEL's great Te Deum, at the Feast of the Sons of the Clergy.

1.

So David, to the God, who touch'd his Lyre,
The God, who did, at once, inspire

The Poet's numbers, and the Prophet's fire,
    Taught the wing'd Anthem to aspire!
The thoughts of men, in godlike sounds, he sung,
And voic'd devotion, for an angel's tongue.
At once, with pow'rful Words, and skilfel Air,
The priestly king, who know the weight of prayer,
    To his high purpose, match'd his care;
To deathless concords, tun'd his mortal lays,
And with a sound like heav'ns, gave Heav'n its praise.

2.

Where has thy soul, o Musick! slept since then?
Or, through what lengths of deep creation led;
Has Heav'n indulg'd th'all-daring pow'r to tread?
On other globes, to other forms of men
Hast thou been sent, their Maker's name to spread?
Or, o'er some dying orb, in tuneful dread
Proclaiming Judgment, wak'd th'unwilling Dead!
Or, have new worlds, from wand'ring comets rais'd,
Heard, and leapt forth, and into Being blaz'd?

3.

        Say, sacred origin of song!
        Where hast thou hid thyself so long?
Thou soul of HANDEL! — through what shining way,
Lost to our earth, since David's long past day,
Didst thou, for all this length of ages, stray!
What wond'ring angels hast thou breath'd among,
By none of all th'immortal choirs outsung?

4.

But, 'tis enough — since thou art here again;
    Where thou hast wander'd, gives no pain:
We hear, we feel, thou art return'd, once more,
    With Musick, mightier than before;
            As if in ev'ry orb,
From every note, of God's, which thou wert shown,
Thy spirit did th' harmonious pow'r absorb,
And made the moving Airs of heav'n thy own!

5.

Ah! give thy passport to the Nation's prayer,
Ne'er did Religion's languid fire
Burn fainter — never more require
The aid of such a fam'd enliv'ner's care:
Thy pow'r can force the stubborn heart to feel,
And rouse the luckwarm doubter into zeal.

6.

Teach us to pray, as David pray'd before;
Lift our thanksgiving to th' Almighty's throne,
In numbers like his own:
Teach us yet more,
Teach us, undying charmer, to compose
Our inbred storms, and 'scape impending woes:
Lull our wanton hearts to ease,
Teach happiness to please;
And, since thy notes can ne'er in vain implore!
Bid 'em becalm unresting faction o'er:
Inspire content and peace in each proud breast,
Bid th'unwilling land be blest.
If aught we wish for seems too long to stay,
Bid us believe, that Heav'n best knows its day:
Bid us, securely reap the good we may,
Nor, tools to other's haughty hopes, throw our own peace away.

Eusebius.

Beilage IV.

(zu S. 291.)

To CALEB D'ANVERS, Esq;

Sir,

I am always rejoiced, when I see a *spirit of Liberty* exert itself among any set, or denomination of my countrymen. I please myself with the hopes that it will grow more diffusive; some time or other become fashionable; and at last useful to the publick. As I know your zeal for *Liberty*, I thought I could not address better than to

you the following exact account of the noble stand, lately made by the polite part of the world, in defence of their *Liberties* and *Properties*, against the open attacks and bold attempts of Mr. *H—l* upon both. I shall singly relate the fact, and leave you, who are better able than I am, to make what inferences, or applications may be proper.

The rise and progress of Mr. *H—l's* power and fortune are too well known for me now to relate. Let it suffice to say that He was grown so insolent upon the sudden and undeserved increase of both, that He thought nothing ought to oppose his imperious and extravagant will. He had, for some time, govern'd the *Operas*, and modell'd the *Orchestre*, without the least controul. No *Voices*, no *Instruments* were admitted, but such as flatter'd his ears, though they shock'd those of the audience. *Wretched Scrapers* were put above the *best Hands* in the *Orchestre*. No Musick but *his own* was to be allow'd, though every body was weary of it; and He had the impudence to assert, *that there was no Composer in England but Himself.*

Even *Kings* and *Queens* were to be contend with whatever low characters He was pleased to assign them, as it was evident in the case of Seignor *Montagnana;* who, though a *King*, is always obliged to act (except an angry, rumbling song, or two) the most insignificant part of the whole Drama. This excess and abuse of power soon disgusted the Town; his Government grew odious; and his *Opera* grew empty. However this degree of unpopularity and general hatred, instead of humbling Him, only made Him more furious and desperate. He resolved to make one last effort to establish his power and fortune by force, since He found it now impossible to hope for it from the good will of mankind. In order to this, He form'd a *Plan*, without consulting any of his *Friends*, (if He has any) and declared that at a proper season He would communicate it to the publick; assuring us, at the same time, that it would be very much for the advantage of the publick in general, and his *Operas* in particular. Some people suspect that He had settled it previously with Signora *Strada del Po*, who is much in his favour; but all, that I can advance with certainty, is, that He had concerted it with a *Brother of his own*, in whom He places a most undeserved confidence. In *this Brother* of his, *Heat* and *Dullness* are miraculously united. The *former* prompts him to any thing new and violent; while the *latter* hinders him from seeing any of

the inconveniences of it. As Mr. *H—l's Brother,* he thought it was necessary he should be a *Musician* too, but all he could arrive at, after a very laborious application for many years, was a moderate performance upon the *Jew's Trump.* He had, for some time, play'd a *Parte buffa abroad,* and had entangled his *Brother* in several troublesome and dangerous engagements, in the commissions He had given him to contract with *foreign Performers;* and from which (by the way) Mr. *H—l* did not disengage Himself with much honour. Notwithstanding all these and many more objections, Mr. *H—l,* by and with the advice of *his Brother,* at last produces his *Project;* resolves to cram it down the throats of the Town; prostitutes *great* and *aweful Names,* as the patrons of it; and even does not scruple to insinuate that they are to be sharers of the profit. His *Scheme* set forth in substance, that the late decay of *Operas* was owing to their *cheapness,* and to the great *frauds* committed by the *Door-Keepers;* that the *annual Subscribers* were a parcel of *Rogues,* and made an ill use of their Tickets, by often running two into the Gallery; that to obviate these abuses He had contrived a thing, that was better than an *Opera,* call'd an *Oratorio;* to which none should be admitted, but by *printed Permits,* or Tickets of one Guinea each, which should be distributed out of *Warehouses of his own,* and by *Officers of his own naming;* which *Officers* would not so reasonably be supposed to cheat in the collection of *Guineas,* as the *Door-Keepers* in the collection of *half Guineas;* and lastly, that as the very being of *Operas* depended upon *Him singly,* it was just that the profit arising from hence should be for his *own benefit.* He added, indeed, one condition, to varnish the whole a little; which was, that if any person should think himself aggrieved, and that the *Oratorio* was not worth the price of the *Permit,* he should be at liberty to appeal to *three Judges of Musick,* who should be obliged, within the space of seven years at farthest, finally to determine the same; provided always that the said *Judges* should be of his nomination, and known to like no other Musick but his.

The absurdity, extravagancy, and opposition of *this Scheme* disgusted the whole Town. Many of the most constant attenders of the *Operas* resolved absolutely to renounce them, rather than go to them under such exortion and vexation. They exclaim'd against the *insolent and rapacious Projector of this Plan.* The King's old and sworn servants of the two Theatres of *Drury-Lane* and *Covent-Garden* reap'd the benefit of this general discontent, and were re-

sorted to in crowds, by way of opposition to the *Oratorio*. Even the fairest breasts were fired with indignation against this *new imposition*. Assemblies, Cards, Tea, Coffee, and all other female batteries were vigorously employ'd to defeat the *Project*, and destroy the *Projector*. These joint endeavours of all ranks and sexes succeeded so well, that the *Projector* had the mortification to see but a very thin audience in his *Oratorio;* and of about two hundred and sixty odd, that it consisted of, it was notorious that not ten paid for their *Permits*, but, on the contrary, had them given them, and money into the bargain, for coming to keep Him in countenance.

This accident, they say, has thrown Him into a deep *Melancholy*, interrupted sometimes by *raving Fits*, in which He fancies He sees ten thousand *Opera* Devils coming to tear Him to pieces; then He breaks out into frantick, incoherent speeches; muttering *sturdy Beggars, assassination*, &c. In these delirious moments, He discovers a particular aversion to the *City*. He calls them all a parcel of *Rogues*, and asserts that the *honestest Trader among them deserves to be hang'd.* — It is much question'd whether He will recover; at least, if He does, it is not doubted but He will seek for a retreat in his *own Country* from the general resentment of the Town.

I am, SIR,

Your very humble Servant,

O. P—LO R—LI.

P. S. Having seen a little Epigram, lately handed about Town, which seems to allude to the same subject, I believe it will not be unwelcome to your readers.

EPIGRAM.

Quoth *W—e* to *H—l*, shall We Two agree,
And *exise* the whole Nation?
H. si, Caro, si.
Of what use are *Sheep*, if the *Shepherd* can't shear them?
At the *Hay-Market* I, you at *Westminster*.
W. Hear him!
Call'd to order, their *Seconds* appear in their place;
One fam'd for his *Morals*, and one for his *Face*.
In half they succeeded, in half they were crost:
The EXISE was obtain'd, but poor DEBORAH lost.

Beilage V.

(zu S. 376.)

On Mr. Handel's performance on the Organ, and his Opera of Alcina.
By a Philharmonick.

1.

Gently, ye winds, your pinions move
On the soft bosom of the air;
Be all serene and calm above,
Let not ev'n Zephyrs whisper there.

2.

And oh! ye active springs of life,
Whose chearful course the blood conveys,
Compose a while your wonted strife;
Attend — 'tis matchless *Handel* plays.

3.

Hush'd by such strains, the soft delight
Recalls each absent wish and thought;
Our senses from their airy flight
Are all to this sweet period brought:

4.

And here they fix, and here they rest,
As if 'twas now consistent grown,
To sacrifice the pleasing taste
Of every blessing to this one.

5.

And who would not with transport seek
All other objects to remove;
And when an angel deigns to speak,
By silence admiration prove?

6.

When lo! the mighty man essay'd
The Organs heavenly breathing sound,
Things that † inanimate were made,
Strait mov'd, and as inform'd were found.

† The dissaffected.

7.

Thus Orpheus, when the numbers flow'd,
Sweetly descanting from his Lyre,
Mountains and hills confess'd the God,
Nature look'd up, and did admire.

8.

Handel, to wax the charm as strong,
Temper'd *Alcina's with his own:
And now asserted by their song,
The rule the tuneful world alone.

9.

Or she improves his wond'rous lay;
Or he by a superior spell
Does greater melody convey,
That she may her bright self excel.

10.

Then cease, your fruitless flights forbear,
Ye § infants in great Handel's art:
To imitate you must not dare,
Much less such excellence impart.

11.

When Handel deigns to strike the sense,
'Tis as when Heaven, with hands divine,
Struck out the Globe (a work immense!)
Where harmony meets with design.

12.

When you attempt the mighty || strain,
Consistency is quite destroy'd;
Great order is dissolv'd again,
Chaos returns, and all is void.

* An enchantress, *Strada*.
§ Three great Composers.
|| The Opera.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Berichtigungen und Zusätze.

S. 12 Anm. 1: Aplebee's l. Applebee's. Das Wort bubble hatte schon vor 1720 eine verächtliche Nebenbedeutung; dieselbe wurde aber durch den Südseeschwindel allgemeiner verbreitet.

S. 16 Anm. 1: Aplebee's, l. Applebee's.

S. 116 Anm. 100: Wrath, l. Wreath.

S. 180 Z. 10: Am 21., 24. und 28. October 1727 wurde Teuzzone gegeben, eine neue Oper, welche in Hiller's Wöchentlichen Nachrichten (2. Jahrg. Leipzig 1767. 4. S. 148) dem Attilio Ariosti zugeschrieben wird. — Händel's Ricardo I. wurde am 11. November '27 zuerst aufgeführt.

S. 289—90: fehlen vier mal die „.

S. 361 Z. 26: was, l. wer.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MIDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Chrysander, Friedrich,

G. F. Händel

Bd.: 2

Leipzig 1860

B.Sandb. 1308-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271242-0